IMPRESSIONISMUS
ANTIKE UND NEUZEIT
VON WERNER WEISBACH

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00258023 1

IMPRESSIONISMUS

IMPRESSIONISMUS

EIN PROBLEM DER MALEREI IN DER ANTIKE UND NEUZEIT

VON WERNER WEISBACH

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1911

ALLE RECHTE, NAMENTLICH DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN. COPYRIGHT BY G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN 1911. ▫ DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

ND
1265
W5
bd. 2

BAND II

MIT 8 FARBENTAFELN
2 KUPFERÄTZUNGEN
EINEM LICHTDRUCK
UND 102 TEXTBILDERN

VORWORT

Für den zweiten Band, der diese Arbeit zum Abschluß bringt, sind im großen und ganzen die gleichen Grundsätze maßgebend gewesen wie für den ersten, und es darf dafür auf das in dem früheren Vorwort Gesagte verwiesen werden. Um Mißverständnissen zu begegnen, sei noch besonders hervorgehoben, daß die Betrachtungsweise von den historischen Erscheinungen ausgeht, daß das impressionistische Problem in seinen Erscheinungsformen innerhalb des Bestandes der Kunstdenkmäler verfolgt, nicht eine von vornherein aufgestellte These durch begriffliche Analyse verfochten und durch Beispiele aus der Geschichte erhärtet wird. Die über die Zeiten sich erstreckenden Zusammenhänge klarzulegen, wurde als ein Hauptziel angesehen. Um die geschichtlichen Wandlungen anschaulicher zu machen und um das Bild abzurunden, sind öfter auch solche Erscheinungen, die nur in loseren Beziehungen zu dem Impressionismus stehen, herangezogen worden. Ich denke, daß die Schilderung dadurch an Deutlichkeit und Lebendigkeit gewonnen hat. Ein historischer Prozeß wird ja auch dann schärfer heraustreten, wenn man sich die ihn vorbereitenden und die ihm entgegenwirkenden Kräfte zum Bewußtsein bringt. Daß es anderseits nicht die Absicht war, eine Übersicht über die impressionistische Malerei, die auf Vollständigkeit Anspruch machen kann, darzubieten ist schon früher betont worden. Äußerste Knappheit und Beschränkung sich aufzuerlegen erschien besonders wünschenswert. Und wenn der gelehrte Leser hier und da etwas vermissen sollte, so mag er sich sagen, daß manches der Ökonomie des Ganzen geopfert werden mußte. Um der Einsicht in die Zusammenhänge des in dem Texte Behandelten zu dienen, ist ein beide Bände umfassendes Namenregister an den Schluß gestellt worden.

Da für den zu diesem Bande benutzten Stoff weit geringere Vorarbeiten zur Verfügung standen als bei dem ersten Bande, so war die Beschaffung und Sichtung des Materials vielfach eine recht mühsame. Ich hoffe aber, daß die Spuren dieser Mühen möglichst getilgt worden sind.

Mit der Bearbeitung der ostasiatischen Malerei habe ich mich auf ein mir bis dahin fernerstehendes Gebiet begeben müssen. Wenn auch mehrere Jahre an diese Aufgabe gesetzt wurden, so konnte ein Überblick und eine Durchdringung des gewaltigen Stoffes doch nur bis zu einem gewissen Grade erreicht werden. Da ich nicht in Japan gewesen bin, so basiert meine Kenntnis von Originalen auf dem, was mir in Berlin, Paris und London in Sammlungen und auf Ausstellungen zu Gesicht gekommen ist. Eine Anzahl der hervorragendsten Stücke japanischer Malerei sind mir aber auf diese Weise bekannt geworden. In der Hauptsache mußten jedoch meine Studien auf dem allerdings schon recht beträchtlichen und vorzüglichen in Japan publizierten Abbildungsmaterial fußen. Ich hatte das Glück, mich dabei des Rates und der Unterstützung eines so ausgezeichneten Kenners ostasiatischer Kunst wie des Direktors an den Berliner Museen, Herrn Dr. Kümmel, zu erfreuen. Seiner Teilnahme werde ich immer den wärmsten Dank bewahren. Dankbar gedenke ich auch der Liberalität, mit der mir die Direktion der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin die Durcharbeitung ihrer reichen Studiensammlung für die ostasiatische Malerei ermöglicht hat.

Bei dem Studium der prähistorischen Malereien habe ich mich ganz auf die Publikationen stützen müssen. Trotzdem habe ich aber geglaubt das Material in den Kreis meiner Schlußbetrachtungen ziehen zu dürfen. Das wenige, was hier an Abbildungen gegeben wurde, kann nicht den Anspruch machen überzeugend zu wirken und soll lediglich zur Anregung und als Wegweiser dienen.

Besonders schwierig war der Standpunkt des Verfassers der modernen Kunst gegenüber, wo Wertungen noch nicht historisch geworden sind. Es konnte hier sich einzig und allein darum handeln, die für das Problem belangreichsten treibenden Kräfte so weit als möglich bloßzulegen. Eine vollständige Behandlung der impressionistischen Versuche in den verschiedenen Ländern Europas hat ferngelegen. Von den Künstlerpersönlichkeiten wurden nur solche herangezogen, deren Hauptentwicklung um die Jahrhundertwende im wesentlichen vollendet erscheint. Einige deutsche Impressionisten, die in der Blüte ihres Schaffens stehen, blieben daher unberücksichtigt. Es galt als leitender Grundsatz nur auf das einzugehen, was sich dadurch, daß es abgeschlossen vor uns liegt, im ganzen beurteilen und abschätzen läßt. In ungeklärte Tagesfragen einzugreifen sollte möglichst vermieden werden.

Daß das in diesem Werke behandelte Problem einer Bearbeitung bedurfte, wenn sich die Kunstwissenschaft über ihre Grundbegriffe klar werden will, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Was H. von Tschudi in seinem Vorwort zu dem Katalog der Sammlung Marczell von Nemes (München 1911) dem

modernen Galeriedirektor als Aufgabe für temporäre Ausstellungen zuweist, ist hier auf literarischem Wege versucht worden: „die Entwicklung eines formalen Gedankens, einer technischen Prozedur, einer koloristischen Absicht von frühester Zeit bis zur Gegenwart zu illustrieren."

Ebenso ist sich aber der Verfasser bewußt, daß sich das Problematische nur bis zu einem gewissen Grade aufhellen läßt. Das was das Tiefste in der Kunst ist, kann nicht zu völliger begrifflicher Klarheit geführt werden. Daran ist festzuhalten. Und es darf vielleicht auf die Sätze verwiesen werden, die Eugène Fromentin, ein Schaffender und ein kritischer Geist zugleich, über das Wesen der Malerei niederschrieb: L'art de peindre n'est que l'art d'exprimer l'invisible par le visible; petites ou grandes, ses voies sont semées de problèmes qu'il est permis de sonder pour soi comme des vérités, mais qu'il est bon de laisser dans leur nuit comme des mystères.

Mit Freuden habe ich gesehen, daß meine im ersten Bande ausgesprochene Auffassung von der Entstehung des antiken Impressionismus auch von archäologischer Seite bestätigt worden ist. Die Stellung, die ich für die beiden Mosaiken des Dioskurides in Anspruch nahm, hat sich als zutreffend erwiesen nach dem Aufsatz über sie von Bieber-Rodenwaldt im Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Bd. XXVI, 1911, 1. Heft, S. 19: „Jedenfalls verdienen diese Mosaiken in der Erörterung der Anfänge des Impressionismus in der griechischen Malerei, für dessen Geschichte wir so wenig Monumente besitzen, in erster Linie berücksichtigt zu werden; vieles spricht dafür, daß ihre Vorbilder in die Anfänge der Entwicklung zu setzen sind."

Durch Überlassung von Vorlagen für Abbildungen unterstützten mich die Herren Georg Caspari, Paul Cassirer, Bernt Grönvold, Durand-Ruel, Dr. Kern, Osthaus, denen ich dafür aufrichtigen Dank schulde, ebenso wie Herrn Professor Dr. Mackowsky, der wieder in freundschaftlicher Weise die Druckfahnen einer Durchsicht unterzog.

Berlin, im Oktober 1911.

Werner Weisbach.

INHALTSÜBERSICHT

Seite

Vorwort VII
Verzeichnis der Abbildungen XIII
Ostasien 1
England 39
Der moderne Impressionismus in Frankreich 67
Romantische Malerei 69
Landschaftsmalerei unter dem Einfluß der Romantik 83
Der Realismus. Courbet 95
Manet 106
Les Impressionistes 125
Cézanne 157
Neoimpressionismus 165
Degas 169
Whistler 180
Holland 203
Deutschland 231
Ergebnisse und Betrachtungen 288
Anmerkungen 311
Namenregister 317

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

FARBENTAFELN

		Seite
Manet: Die Familie Monet im Garten . . .	Berlin, Sammlung Arnhold	114
Monet: Ansicht von Argenteuil	Berlin, National-Galerie	134
Renoir: Das Gartenfrühstück	Frankfurt a. M., Städtische Galerie . .	152
Cézanne: Landschaft	. . . . .	160
Signac: Der Hafen von Genua.	Paris, Galerie Bernheim jeune	168
Degas: Tänzerin, Pastell	Paris, Musée du Luxembourg	170
Van Gogh: Die Eisenbahnbrücke	Berlin, Galerie Paul Cassirer	226
Liebermann: Mädchen, die zur Schule gehen	Berlin, Galerie Paul Cassirer	264

LICHTDRUCK- UND KUPFERDRUCKTAFELN

Mu Ch'i: Abendgeläute eines fernen Tempels	Nach Kokka	14
Constable: Das Haus des Künstlers. . . .	Berlin, National-Galerie	46
Whistler: Nocturne in Blau und Gold. (Old Battersea Bridge)	London, Tate-Gallery	194

ABBILDUNGEN IM TEXT

Dämon. Aus einer uigurischen Schriftrolle .	Berlin, Museum für Völkerkunde . . .	9
Liang Kai: Ein Dichter	Nach Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East, Tokyo, Shimbi Shoin	11
Hsia Kuei: Landschaft	Nach Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East, Tokyo, Shimbi Shoin	13
Ma Jüan: Landschaft mit Mond	Nach Kokka	16
Mitsunaga: Aus der Bandainagon-Rolle . .	Nach Kokka	19
Sesshu: Pferderudel	Nach Kokka	23
Sesshu: Landschaft.	Nach Tajima, Selected Relics of Japanese Art, Tokyo, Shimbi Shoin	24
Soami: Landschaft	Nach Kokka	26

		Seite
Okyo: Nächtliche Szenerie am Kano-Fluß	Nach Masterpieces of the Maruyama-School, Tokyo, Shimbi Shoin	28
Hokusai: Aus der Mangwa, Holzschnitt		32
Hiroshige: Der Biwa-See, Holzschnitt		35
Sesson: Vogelpaar auf einem Felsen	Nach Kokka	37
Hogarth: Krevettenmädchen	London, National Gallery	40
Constable: Die Mühle	Paris, Louvre	45
Turner: The Fighting Temeraire	London, National Gallery	51
Turner: Approach to Venice	London, National Gallery	53
Bonington: Park von Versailles	Paris, Louvre	55
Bonington: Küste der Normandie	Paris, Louvre	57
Keene: Zeichnung	Berlin, Sammlung Grönvold	65
Keene: Zeichnung	Berlin, Sammlung Grönvold	66
Daumier: Der Sammler		71
Millet: Der Sämann, Zeichnung		74
Lami: Der Einzug der Herzogin von Orléans	Paris, Louvre	77
Guys: Kavalkade	Berlin, Sammlung Caspari	82
Georges Michel: Gegend von Montmartre	Paris, Louvre	86
Théodore Rousseau: Ufer der Loire	Paris, Louvre	89
Corot: Die Straße von Sèvres	Paris, Louvre	92
Corot: Der Beffroi von Douai	Paris, Louvre	94
Courbet: Die Steinklopfer	Dresden, Gemälde-Galerie	99
Courbet: Der Rehschlupfwinkel	Paris, Louvre	103
Boudin: Der Hafen von Bordeaux	Paris, Musée du Luxembourg	105
Manet: Der Tuileriengarten		109
Manet: Olympia	Paris, Louvre	111
Manet: Landhaus in Rueil	Berlin, National-Galerie	117
Manet: Desboutin	Berlin, Sammlung Arnhold	119
Géricault: Rennen von Epsom	Paris, Louvre	120
Manet: Wettrennen	Paris, Sammlung Durand-Ruel	121
Manet: Rue de Berne	Budapest, Sammlung Marczell von Nemes	123
Manet: Fliederstrauß	Berlin, Staatsbesitz	124
Claude Monet: Das Frühstück im Walde		131
Claude Monet: Die Kirche St. Germain-L'Auxerrois	Berlin, National-Galerie	133
Claude Monet: Ansicht von Vétheuil	Berlin, National-Galerie	137
Claude Monet: Das Zollwärterhaus		139
Claude Monet: Die Waterloo-Brücke in London		141
Pissarro: Landhäuser in der Nähe von Paris	Berlin, National-Galerie	142
Pissarro: Der Tuileriengarten		144
Sisley: Landschaft	Paris, Musée du Luxembourg	145
Renoir: Lise	Hagen, Folkwang-Museum	147
Renoir: Ball auf Montmartre	Paris, Musée du Luxembourg	149
Renoir: Die Theaterloge	Paris, Sammlung Durand-Ruel	151
Renoir: Blühender Kastanienbaum	Berlin, National-Galerie	154

		Seite
Cézanne: Entwurf		159
Cézanne: Stilleben		162
Cézanne: Bildnis		164
Seurat: Der Leuchtturm von Honfleur		167
Degas: Büglerinnen		172
Degas: Am Start		174
Degas: Ballettprobe		176
Degas: Frau bei der Toilette		178
Whistler: Themseansicht, Radierung		184
Whistler: Amsterdam vom Tolhuis gesehen		186
Whistler: Die Rialtobrücke, Radierung		189
Whistler: Markt in Calais, Radierung		190
Whistler: Thomas Carlyle	Glasgow, Corporation Galleries of Art	196
Whistler: Lady Archibald Campbell		198
Whistler: Chelsea, Pink and gray		201
Whistler: Liegendes Mädchen, Aquarell		202
Bosboom: Die Große Kirche im Haag		205
Jacob Maris: Stadtansicht		209
Jacob Maris: Der Treidler	Amsterdam, Rijksmuseum	211
Willem Maris: Rinderherde	Rotterdam, Museum Boymans	213
Breitner: Gracht im Winter	Amsterdam, Städtisches Museum	215
Breitner: Kavallerieübung		217
Jongkind: Hafen		219
Van Gogh: Stilleben		223
Van Gogh: Landschaft	Berlin, Sammlung Franz von Mendelssohn	225
Van Gogh: Selbstbildnis		229
Van Gogh: Landschaft, Zeichnung		230
Caspar David Friedrich: Sturzacker	Hamburg, Kunsthalle	238
Dahl: Elblandschaft	Christiania, Dr. Aubert	241
Blechen: Marine von Atrano	Berlin, Geheimrat Kempner	243
Blechen: Blick auf Dächer und Gärten	Berlin, National-Galerie	245
Wasmann: Garten bei Meran	Hamburg, Kunsthalle	247
Menzel: Das Balkonzimmer	Berlin, National-Galerie	251
Menzel: Interieur mit der Schwester des Künstlers		253
Menzel: Die Berlin-Potsdamer Bahn	Berlin, National-Galerie	255
Leibl: Bildnis	Berlin, National-Galerie	262
Menzel: Missionsgottesdienst in der Buchenallee bei Kösen		266
Liebermann: Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich bei Kösen		267
Liebermann: Altmännerhaus in Amsterdam	Berlin, Sammlung Arnhold	268
Liebermann: Netzeflickerinnen	Hamburg, Kunsthalle	270
Liebermann: Netzeflickerinnen, Zeichnung		272
Uhde: Christus in Emmaus	Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut	274
Uhde: Die Kinderstube	Hamburg, Kunsthalle	276

		Seite
Marées: Rastende Kürassiere	Berlin, National-Galerie	278
Marées: Bildnis des Künstlers und Lenbachs	Schleißheim, Galerie	280
Marées: Ruderer, Entwurf	Berlin, National-Galerie	282
Marées: Bildnisstudie	Elberfeld, Museum	284
Marées: Der heilige Georg	Berlin, National-Galerie	287
Prähistorische Malerei, Bison	Nach Cartailhac et Breuil: La Caverne d' Altamira	295
Felsenritzung, Hirsch	Nach Cartailhac et Breuil: La Caverne d' Altamira	297
Buschmann-Malerei, Antilope	Nach Moszeik, Die Malereien der Buschmänner	298

OSTASIEN

Wir sind in Europa gewohnt, die geschichtlichen Bewegungen von unserem Standpunkte zu betrachten. Unser Blick ist von vornherein in eine bestimmte Richtung eingestellt. Was außerhalb dieser Sphäre liegt, pflegt wenig oder gar nicht berücksichtigt zu werden. Nachdem der Orient im 2. Jahrtausend v. Chr. Stücke seiner alten Kultur stellenweise auf europäischen Boden übertragen hatte, wurde durch die Hellenen nach und nach ein selbständiges Kulturgebiet geschaffen und immer weiter verbreitet, das wir als die Wurzel der europäischen Zivilisation anzusehen pflegen. Für die Malerei, die sich auf dieser Grundlage ausbildet, ergab sich, daß sie allmählich von einer linear-dekorativen bis zu einer andeutend impressionistischen Darstellungsweise vorschreitet. Dieser Entwicklungsprozeß ist in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung abgeschlossen. Mit dem Mittelalter beginnt ein neuer Werdegang, der wieder von einer linear-dekorativen zu einer impressionistischen Malerei führt.

Ein anderes Bild bietet sich uns dar, wenn wir uns dem ostasiatischen Gebiet, China und Japan, zuwenden, wo die Malerei zu hoher Blüte gelangt ist. Für das impressionistische Problem eröffnen sich dort neue und wichtige Perspektiven. Wir können bei unserer Betrachtung nicht umhin, auch den ostasiatischen Standpunkt zu berücksichtigen, wie er uns durch Äußerungen einheimischer Stimmen nach und nach immer besser bekannt wird. Durch die glänzenden Publikationen, welche die Japaner seit einer Reihe von Jahren veranstalten, gewinnen wir allmählich einen Überblick über das Material. Es kann hier nur versucht werden, die Stellung der ostasiatischen Kunst zu dem impressionistischen Problem in kurzen Zügen zu skizzieren, so weit es der heutige Stand unseres Wissens gestattet. Will man sich von den Möglichkeiten einer impressionistischen Malerei eine Vorstellung machen, so gibt dieses Gebiet wichtige Aufschlüsse. Es ist von besonderem

Interesse zu verfolgen, welches Resultat in einem lange von europäischem Einfluß nahezu unberührten Kulturgebiet zustande gekommen ist, bis zu dem Augenblick, wo die ostasiatische Kunst in die europäische Entwicklung einzugreifen beginnt.

China nahm im Anfang und für lange Zeit die führende Rolle in Ostasien ein. Hauptzüge der chinesischen und japanischen Malerei sind immer die gleichen geblieben, und diese hat auf jene Jahrhunderte hindurch immer wieder gern zurückgegriffen.

Über das Alter und die Zeit des Aufkommens einer Malerei in China sind wir nicht unterrichtet. Doch sollen nach chinesischen Quellen schon für die Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.) Malereien verschiedener Gattung bezeugt sein. Nach den Untersuchungen Friedrich Hirths hat unter der Regierung des kunstsinnigen Kaisers Wu-ti (140—86 v. Chr.) ein großer Umschwung in dem chinesischen Kunstleben stattgefunden. Schon damals wurde ein besonderes „Kabinett zum Sammeln von Gemälderollen" eingerichtet. Hirth stellt als möglich hin, „daß durch Gesandtschaften, die in den Ländern Westasiens nach Kunstschätzen für den chinesischen Hof suchten, gelegentlich auch Werke der Malerei für die kaiserliche Galerie mitgebracht wurden, eventuell auch griechische Gemälde, so sehr es auch an direkten Beweisen dafür fehle". Die Frage, wie weit mit westlichen und europäischen Einflüssen im alten China gerechnet werden darf, ist heute noch eine offene.

Eine besondere Stellung nimmt Indien für China ein. Von dort erhielt es eine neue Religion, den Buddhismus, der sich seit dem Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. verbreitete. Damit zogen nach und nach buddhistische Kunstformen in China ein. Es waren die der sogenannten Gandhara-Schule, die im äußersten Nordwesten Indiens, in der Nähe der baktrischen Grenze, einen so sonderbaren Mischstil aus spätantiken und einheimischen Elementen gezeitigt hatte (auch graeco-buddhistisch genannt). Das erste Erscheinen buddhistischer Malerei in China liegt im Dunkel. Von der großen Wandmalerei, die hier zum Teil als Fresko, ebenso wie in den indischen Grottentempeln von Ajanta, auftrat, gibt uns in China selbst nichts mehr eine Anschauung. Einiges hat sich in Japan erhalten. Eine ungefähre Vorstellung von deren Stil dürfen wir uns vielleicht nach den Wandfresken machen, die durch die Tibet-Expeditionen aus Turfan heimgebracht worden sind (Berlin, Museum für Völkerkunde). Doch stehen diese jedenfalls nur auf der Stufe einer Provinzkunst.

Wir haben es für unsere Betrachtung nicht mit der Wandmalerei zu tun, sondern mit den Ostasien eigentümlichen und geläufigen Bildformen:

Kakemono und Emakimono. Das erstere läßt sich als Rollbild, das letztere als Bilderrolle bezeichnen. Der Stoff, auf dem gemalt wird, ist Seide oder Papier. Das Kakemono, das ein längliches Hochformat hat, enthält ein zusammenhängendes Gemälde und wird wie das europäische Staffeleibild an der Wand befestigt. An Stelle eines erhabenen Rahmens faßt eine oft kostbare Stoffumrandung die Darstellung ein. Die Rolle wird nur gelegentlich entfaltet, um sie aufzuhängen und anzusehen. Gewöhnlich wird sie in einer prächtigen Hülle von seidenen Stoffen aufbewahrt, um einen Stab gerollt, während ein gleicher Stab an der anderen Seite als Abschluß dient. Das Emakimono ist eine Bilderrolle, die seitlich entfaltet wird und aus einer Serie selbständiger Darstellungen besteht. Unseren Illustrationszyklen nahekommend enthält es eine zusammenhängende Folge von Szenen: poetische Vorgänge, Märchen, Geschichten. In der Art der Aufmachung stimmt es im großen und ganzen mit dem Kakemono überein. Man fühlt sich durch die Form der ostasiatischen Bilderrollen unwillkürlich an die antike Bilder- oder Buchrolle erinnert. Infolge der Bedingungen für die Gemälde, indem sie nie mit Architektur oder Plastik in Konkurrenz traten, und infolge des Materials, dessen man sich bediente, mußten ganz andere ästhetische Ansprüche wirksam werden als in Europa.

Die sakrale buddhistische Malerei behält in China und Japan einen linear-dekorativen und symmetrischen Charakter. Das Hieratische wurde durch Strenge der Anlage zum Ausdruck gebracht. Jahrhunderte haben nichts daran geändert. Hayashi sagt in der Einleitung zu der anläßlich der Pariser Weltausstellung von 1900 erschienenen großen Geschichte der japanischen Kunst von der Symmetrie: „Man betrachtet sie als Ausdruck ungetrübter Stimmung (on la considère comme exprimant la sérénité; sérénité bedeutet jedenfalls die buddhistische Seelenruhe); man respektiert sie, aber man mißbraucht sie nicht." Die Stilumbildung, die auf Grund der Antike in der buddhistischen Kunst vor sich gegangen ist, läßt sich etwa der in Europa in der byzantinischen Kunst zutage tretenden an die Seite stellen.

Die impressionistischen Problemen zugängliche freie weltliche Malerei, die uns hier allein angeht, bevorzugt asymmetrische Anlagen. Ein freier, durch das Gefühl bestimmter Rhythmus tritt ein. Die Kompositionsgesetze sind nicht von einer äußerlichen und starren Symmetrie abhängig. Die Balancierung der figürlichen und ornamentalen Arrangements wird durch den persönlichen Geschmack des Künstlers bestimmt, und ihr Wert hängt ab von dem Grade seiner Fähigkeit, den Linien- und Formgebilden Harmonie zu verleihen. Man verlangt von einem Bilde eine völlige Ausgeglichenheit in der Flächenfüllung, so daß es den Eindruck macht, als könnte man nicht einen Deut

hinzusetzen oder fortnehmen. Das höchste Raffinement wird darauf verwandt, die rhythmische Wirkung zu steigern. Eine solche im ostasiatischen Sinne dekorative Anlage ist Vorbedingung für jedes Gemälde.

Es fällt dem Europäer besonders schwer, ja ist oft unmöglich für ihn, das Typische, das in dem Charakter der ostasiatischen Malerei liegt, von dem persönlichen Ausdruck des Künstlers zu scheiden. Der stets eingehaltene Konservatismus bewirkt, daß es eine Entwicklung mit dem Verlauf wie bei uns nicht gibt. Man hält an gewissen Typen, Schemen, Auffassungsweisen fest, die sich immer forterben, und an die öfter nach Jahrhunderten wieder angeknüpft wird. Man könnte sagen, daß die klassische chinesische Kunst für Ostasien dieselbe Rolle spielt wie die klassische Antike für Europa. Nur bildet sie ein noch viel festeres Fundament. Alle Richtlinien werden bereits durch die alte chinesische Malerei angegeben.

Schon früh schuf sich diese Normen, die immer als unbedingt gültig anerkannt werden. Sechs kanonische Vorschriften hat der Maler Hsieh Ho (5. 6. Jahrhundert n. Chr.) aufgestellt: 1. Rhythmische Interpretation des Lebens der Dinge, 2. Ausdruck der anatomischen Struktur im Linienzug, 3. Naturähnlichkeit, 4. harmonisches Kolorit, 5. künstlerische Komposition, 6. artistische Vollendung. Bezeichnenderweise erhält Übereinstimmung mit der Natur erst die dritte Stelle. Niemals wird sie Selbstzweck der ostasiatischen Kunst in ihrer Blütezeit. Rhythmus und Harmonie gehen immer voran. Der ostasiatische Maler hat nie die Tendenz, Gegenstände der Außenwelt um ihrer selbst willen naturalistisch zur Darstellung zu bringen. Umfassende Kenntnis der Naturobjekte und ihre völlige Beherrschung ist für ihn Vorbedingung; aber das gibt ihm nur ein Material, mit dem er je nach der Anlage seiner Phantasie und für die jeweiligen dekorativen Zwecke frei schaltet. Es fehlten dieser Kunst auch, solange sie auf ihrer Höhe stand, gewisse Mittel, deren sich die europäische Malerei, als sie zu ihrer eigentlichen Blüte gelangte, bediente, um eine Naturähnlichkeit zu erreichen: die Linearperspektive und die plastische Modellierung der Form durch die Schattengebung. Für die Perspektive hat man sich ganz auf sein Gefühl verlassen. Man konnte das um so eher, als ja in erster Linie immer jene dekorativen Gesichtspunkte maßgebend waren. Die Kenntnis der wissenschaftlichen Linearperspektive wurde Ostasien erst durch Berührung mit den Europäern im 18. Jahrhundert vermittelt und seitdem von den Japanern mit steigender naturalistischer Tendenz weiter angewandt.

Die Formmodellierung durch Kontrastierung von Licht und Schatten ist in Ostasien unbekannt; keine künstlerische Richtung vermißt sie, keine Ent-

wicklung läuft darauf hinaus. Auch um den Schlagschatten bekümmert man sich in den klassischen Zeiten nicht. Während Leonardo da Vinci nach europäischem Gefühl in der plastischen Anregungskraft, dem Reliefmäßigen das Hauptziel der Malerei sieht, wie er es in seinem Malerbuch ausgesprochen hat, kommt die ostasiatische Kunst ohne dieses Hilfsmittel aus. Sie verzichtet auf starke formalplastische Bestrebungen und sucht als ausgesprochene Flächenkunst ihre eigenen originellen Wirkungen. Eine Schattentiefe wäre in einem Bilde als störend und unharmonisch empfunden worden. Die Modellierung wird hauptsächlich mit der zeichnerischen Linie bewerkstelligt. Und diese besitzt eine solche Ausdrucksfähigkeit, eine solche Vielseitigkeit der Modulation, daß mit den zartesten Verdickungen und Abschwächungen der Pinselstriche wahre Wunder der Formgebung erzeugt werden. Die Feinfühligkeit in dem Linienzuge der größten Maler ist ohnegleichen. Ex linea pictorem.

Um zu der ostasiatischen Kunst ein Verhältnis zu gewinnen, muß man sich daran gewöhnen, daß das Individuelle in dem Figürlichen stark zurücktritt. Das Gesicht wird für die ostasiatische Kunst nie in der Weise Spiegel seelischer Erlebnisse wie für die europäische. Man charakterisiert durch die Haltung der ganzen Gestalt. Das Bezeichnende des Ausdrucks wird oft durch groteske Übertreibungen zur Anschauung gebracht. Manchmal sind Differenzierungen der Gesichter für europäische Augen überhaupt nicht wahrnehmbar. Der Künstler empfindet nicht das Bedürfnis, sich in eine andere menschliche Psyche einzuleben. Ja, man begnügte sich vielfach mit schematischen Gesichtsbildungen, die nach einer bestimmten Methode immer wiederholt wurden. Ein solches Schema ist z. B. das von den Japanern „Hikime-Kagihana“ genannte, das bedeutet „Auge gleich Nase, Nase gleich Haken“. Das Auge wird dabei nur durch einen Strich, die Nase durch einen Haken angegeben. Zu einer individualisierenden Porträtbildung konnte es die ostasiatische Malerei bei ihren Grundtendenzen nur ausnahmsweise bringen und unter Bedingungen, die unser europäisches Gefühl als Beschränkungen empfindet.

Während dem Gesichtsausdruck der Figuren das seelische Temperament des Malers am wenigsten zugute kommt, lebt es sich voll in der ganzen Anlage und der linearen Bildung aus.

Eine Hauptrichtung der ostasiatischen Linienkunst hat sich im Anschluß an die Kalligraphie und Hand in Hand mit ihr entwickelt. Kalligraphie war eine Kunst und gehörte ebenso wie Malerei zu den vier edlen Zerstreuungen der Weisen. Es gab für sie verschiedene Methoden der Anwendung, die besondere Namen hatten. Bild und Schriftzeichen zu verbinden

und harmonisch gegeneinander auszugleichen war ein Hauptproblem für den Maler. Auch in einer bildlichen Darstellung genießt der Ostasiate den eigenen kalligraphischen Schwung der Strichführung und weiß den besonderen Ausdruckswert der Linie abzuschätzen.

Schon in einer Bilderrolle des British-Museum, die als die älteste erhaltene chinesische Malerei gilt und wenn nicht als Original des berühmten Malers Ku K'ai-chih (4. 5. Jahrhundert n. Chr.), so doch vielleicht als eine hervorragende alte Kopie danach anzusehen ist, tritt uns in feiner Rhythmus in der Linienbewegung entgegen. Weit ausgebreitete und in Schnörkel auslaufende Gewänder umwallen die in vornehmer Ruhe und zarter Zurückhaltung auftretenden Figuren. Das wollüstige Gekräusel der Linienspiele hat für das Auge etwas ungemein Einschmeichelndes. Die Höhe dieser Kunst läßt auf eine längere vorhergehende Entwicklung schließen. Im Gefühl für Linienrhythmus steht der ostasiatischen Kunst wohl nur noch die griechische Vasenmalerei gleich.

Das impressionistische Element, das für die rein linear-dekorativen Darstellungsweisen, zu denen die buddhistische gehört, keine Bedeutung gewinnt, bildet einen Bestandteil der chinesischen Malerei, sobald sie sich frei zu entfalten beginnt. Vorbedingung dafür war die Gewöhnung einer impressionistischen Auffassung von Naturobjekten. Man strebt dahin, eine Erscheinung ihrer Totalität nach zu ergreifen, den Eindruck aus dem Fernbild zu abstrahieren. Ein Organismus wird nicht in einzelne als abtastbar empfundene Teile zerlegt, sondern als lebendige Einheit gefühlt. Diese sucht der ostasiatische Impressionismus in Linien- und Fleckengebilden zur Geltung zu bringen. Da es niemals plastische Formideale für die Malerei gegeben hat, so sind die Ausdrucksmöglichkeiten und der Aufgabenkreis von dem in Europa Gewohnten sehr verschieden. Für den momentanen Reiz von Erscheinungen ist das Auge von jeher im höchsten Grade empfänglich. Bewegungsmotive werden in ihren charakteristischen Momenten überraschend sicher aufgefangen. Einen Vogel im Fluge, irgendein Tier im Laufe in bezeichnendster und packendster Weise wiederzugeben, darin ist die ostasiatische Kunst wohl nirgends übertroffen worden. Man hielt sich an den Bewegungseindruck als sinnliches Erlebnis, ohne ihn auf eine verstandesmäßige Formel zu bringen und interpretierte ihn durch eine kursorische Darstellungsweise.

Die impressionistische Abstraktion war den Malern geläufig. Sie ging durch Tradition von Generation zu Generation über. Ein Hauptproblem war, die impressionistischen Gebilde für die Zwecke der harmonischen Flächenfüllung

auszunutzen. Wie sich das Impressionistische dem anpaßt, das ist eine der größten Eigentümlichkeiten der ostasiatischen Malerei.

Da eine aus der Fläche herausstrebende Modellierung nicht als begehrenswert gilt, so ist der Gang der Entwicklung ein anderer als in Europa. Es gibt nur die beiden Extreme: die rein linear-dekorative und die andeutend impressionistische Darstellungsweise. Beide kommen getrennt oder auch auf demselben Bilde vereinigt vor. Viele Maler beherrschen beide Ausdrucksmöglichkeiten. Entwicklungsreihen, die für das eine oder andere Prinzip in konsequenter Weiterbildung zu einem Kulminationspunkt führten, lassen sich nicht aufstellen. Der ganze Umfang an Darstellungsmitteln ist schon zur Zeit der chinesischen Sung-Dynastie am Ende des ersten Jahrtausends n. Chr. gewonnen. Es ist also für Ostasien nicht eine Entwicklung zu ermitteln, die allmählich über eine formalplastisch modellierende Gestaltung zu einer impressionistischen Darstellungsweise führte. Der stets maßgebende Charakter einer ausgesprochenen Flächenkunst bedingte andere Entwicklungsbewegungen.

Die Fortschritte, das heißt positiven technischen Erweiterungen, welche die japanische Malerei unter europäischem Einfluß seit dem 17. Jahrhundert einführte, werden vom ostasiatischen ästhetischen Standpunkt nicht als Fortschritte angesehen. Man kann es sich bei uns kaum vorstellen, wie durch das immer erneute Zurückgreifen auf vergangene Epochen und das starre Festhalten an alten normativen Vorschriften in gewissen Schulen frühere Methoden nie ganz überholt und ausgeschaltet wurden. Die Differenzen für das gesamte Gemäldematerial der klassischen Blütezeit Ostasiens beruhen wesentlich innerhalb desselben Umfangs von Darstellungsmitteln in der Qualität und der größeren oder geringeren Bedeutung des schaffenden Genius.

Infolge des Fehlens einer plastisch reliefmäßigen Modellierung hat die ostasiatische Kunst auch einen ganz anderen Kolorismus gezeitigt als die europäische. Die Farbe wird niemals ein der Linie gleichwertiges Ausdrucksmittel. Es gibt zwei Hauptarten malerischer Vergegenwärtigung: eine polychrome und eine monochrome, die nebeneinander hergehen.

Die mehrfarbige Malerei unterscheidet sich von der europäischen Farbengebung hauptsächlich durch eine weit sparsamere Verwendung von Pigmenten. Der Auftrag geschieht mit Wasserfarben außerordentlich dünn und flüssig. Der gelbliche Grund von Seide oder Papier wird oft nur leicht übertönt, schimmert zum Teil durch oder bleibt auch frei stehen und wirkt bei der koloristischen Gesamthaltung mit. Die Struktur des aufgesetzten Pigments wird nicht als künstlerischer Faktor mit in Rechnung gestellt. Das Pastose europäischer Malerei

fehlt gänzlich. Alle Farbenschichten liegen möglichst in einer Ebene. Bei dem mangelnden Schattendunkel geht die Tonskala nie so weit in die Tiefe wie in der abendländischen Malerei. Jene breite, mit nebeneinandergesetzten farbigen Flecken schaltende Valeurmalerei, wie sie in Europa seit dem 16. Jahrhundert aufgekommen ist, hat es in Ostasien nicht gegeben. Ein Gemälde aus der Spätzeit Rembrandts würde dem Auge eines dortigen Amateurs wohl als unverständlich und barbarisch erscheinen, während er Zeichnungen des Meisters gewiß genießen könnte. Etwas dem modernen mit einer weitgehenden Farbenzersplitterung rechnenden impressionistischen Kolorismus Analoges kam in Ostasien nicht auf. Das Impressionistische bezieht sich hier wie in der spätantiken Malerei in der Hauptsache auf die Abstraktion bei der Formgebung. Das Farbenbild auf Grund unmittelbarer Studien vor der Natur in einer durch momentane Erscheinungen verursachten Bedingtheit koloristisch auszugestalten, ergab sich für die ostasiatische Kunst nicht als Problem.

Seinen Höhepunkt erreichte der ostasiatische Impressionismus in dem Monochrom. Es erfreute sich besonderer Beliebtheit; ja es wurde von den Chinesen für die höchste Gattung der Malerei angesehen. Man hat keinen Anhalt dafür, wann es in China aufgekommen ist. Aber unter der Sung-Dynastie (960—1260) ist es schon zu höchster Vollendung gebracht. Von den chinesischen Sung-Meistern haben es dann die Japaner übernommen.

Ob das impressionistische Monochrom eine eigene Erfindung der Chinesen ist, läßt sich mit Sicherheit nicht begründen. Es ist jedenfalls früher an keiner Stelle Asiens nachweisbar. Unter den mir bekannten Schätzen der Malerei, welche die deutschen Tibet-Expeditionen aus Turfan mit heimbrachten, befindet sich nur ein Stück, das in seinem Charakter mit den chinesischen Monochromen verglichen werden darf: die schwarze Tuschzeichnung eines Dämonen aus einer uigurischen Schriftrolle, die von Grünwedel in Idikutschari (Chinesisch-Turkestan) gefunden wurde (Abb. S. 9). Die Figur ist keck hingeworfen. Sie erinnert in der Zeichnungsweise an gewisse spätantike Malereien. Das Stück ist wichtig, da es einzig in seiner Art ist und aus jenem Fundgebiet stammt, das wegen der Mischung spätantiker, iranischer, buddhistischer, ostasiatischer Einflüsse für uns so interessant ist. Es ließe sich bei dieser Gelegenheit die Frage aufwerfen, inwieweit etwa durch Verbreitung impressionistischer Illustrationen in antiken Buchrollen die asiatische Malerei berührt sein könnte.

Das Monochrom, in dem der chinesische Impressionismus seine höchsten Triumphe feiert, erklärt sich aus dem Handinhandgehen von Malerei und

Kalligraphie. Pinsel und Tusche dienten ebenso zum Schreiben wie zum Malen. Es ist nicht immer rein einfarbig. Außer dem Hauptmaterial, der chinesischen Tusche, die vornehmlich aus Ruß hergestellt wird und einen großen Reichtum der Tondifferenzen gestattet, wird zur Ergänzung noch eine Art Kohle (Gofun), Gold, Silber, ein helles Braun oder Blau hinzugenommen, aber in so zarten Abschattierungen, daß der Totaleindruck ein monochromer bleibt. Haupterfordernis für die Wirkung ist die sichere Breite, Wucht und Macht der Pinselzüge. Nach der Kühnheit und Illusionsfähigkeit der Strichanlage wird die Qualität der Arbeit beurteilt. Die Technik ist dafür von den Chinesen in meisterhafter Weise gehandhabt worden. Die Skizze als abgeschlossenes, stilvolles Kunstwerk, das die künstlerische Idee als Impression vollkommen zur Anschauung bringt, das ist das Ziel dieser Art von Malerei. Durch Abbreviatur und Reduzierung auf ein einfaches Tonbild wird gleichsam der wesentliche Extrakt einer Erscheinung gegeben. Alles kommt darauf an, einen möglichst konzentrierten Stimmungsausdruck zu vermitteln. Die Stimmung will der ostasiatische Kunstfreund vor solch einem Bilde genießen. In das Monochrom legte der chinesische Maler alles, was seine Seele an Tiefe und Innerlichkeit besaß. Das Verzichten auf die natürlichen Farben begünstigte die Idealität der Auffassung, nach der diese Kunst hinstrebte.

DÄMON
Aus einer uigurischen Schriftrolle
Berlin, Museum für Völkerkunde

Zu den größten Leistungen der Monochrommalerei in der Sung-Zeit gehört ein Kakemono mit der Darstellung eines chinesischen Dichters, das auf den Maler Liang Kai (tätig um 1200) zurückgeführt wird (Abb. S. 11). Mit wenigen Hauptzügen und Flecken ist die Figur hingesetzt. Welche Ausdrucksfähigkeit, welchen Charme, welche Pikanterie besitzt diese Strichführung! In der Linienbewegung an sich liegt ein ästhetischer Wert. Durch Verstärkungen und Abschwächungen der Pinselzüge, durch Verteilung der Flecken wird die ganze Modellierung bewirkt und der Anlage zugleich eine eigene und wunderbare Melodie verliehen. Von den aufs feinste differenzierten Abstufungen innerhalb des Tons vermag die Abbildung nicht entfernt eine Vorstellung zu geben. Mit wie geringen Andeutungen kommt der Künstler aus. Wie weiß er damit die Masse des Körpers unter dem Gewande zur Anschauung zu bringen. In dem Kopfe liegt die Begeisterung der Inspiration und ein über dem gemeinen Weltgetriebe erhabenes Souveränitätsgefühl ausgeprägt. Es ist das ideale Schweben in geistigen Regionen, dem der ostasiatische Weise zustrebt. Auch der chinesische Maler zählte meist zu den Weisen und Priestern. Die Kunst gehörte zu den edelsten Betätigungen. Liang Kai hat hier der Idealität der dichterischen Erscheinung ein ergreifendes Symbol geschaffen. In der europäischen Kunst steht dem, sowohl was die Ausnutzung der impressionistischen Wirkungsmöglichkeiten einer Skizze als den geistigen Ausdruck betrifft, die Rembrandtsche Zeichnung am nächsten. Ein Vergleich mit einer Pinselzeichnung Rembrandts, etwa dem Frauenakt der Sammlung Heseltine (Lippmann II, 1889, Tafel 87), kann das zum Bewußtsein bringen. — Auf dieses eine Beispiel müssen wir leider die Gattung der figürlichen Monochrome beschränken.

Während es bei dem Figurenbild wohl für den Europäer am schwersten ist, abgesehen von dem dekorativen Rhythmus der Linienbewegung, sich in das ostasiatische Gefühl hineinzuversetzen, vermag er Darstellungen von Tieren, Pflanzen und landschaftlichen Szenerien unmittelbar zu genießen. Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei hat die Sung-Kunst Glänzendes und nach einer gewissen Richtung niemals Überbotenes hinterlassen.

Schon zur Zeit der T'ang-Dynastie (600—900 n. Chr.) besaß China jedenfalls eine bedeutende Landschaftsmalerei, von der sich aber wohl kaum etwas oder nur in Nachbildungen erhalten hat. Wie sehr man sich damals schon bewußt war, worauf es ankam, wenn man gewisse Wirkungen, die sich in der Natur erkennen ließen, für die Malerei gewinnen wollte, geht aus Aufzeichnungen hervor, die ein großer Landschaftsmaler jener Zeit, Wang Wei (geb. 699), hinterlassen hat, und die von hohem Interesse sind. Nach-

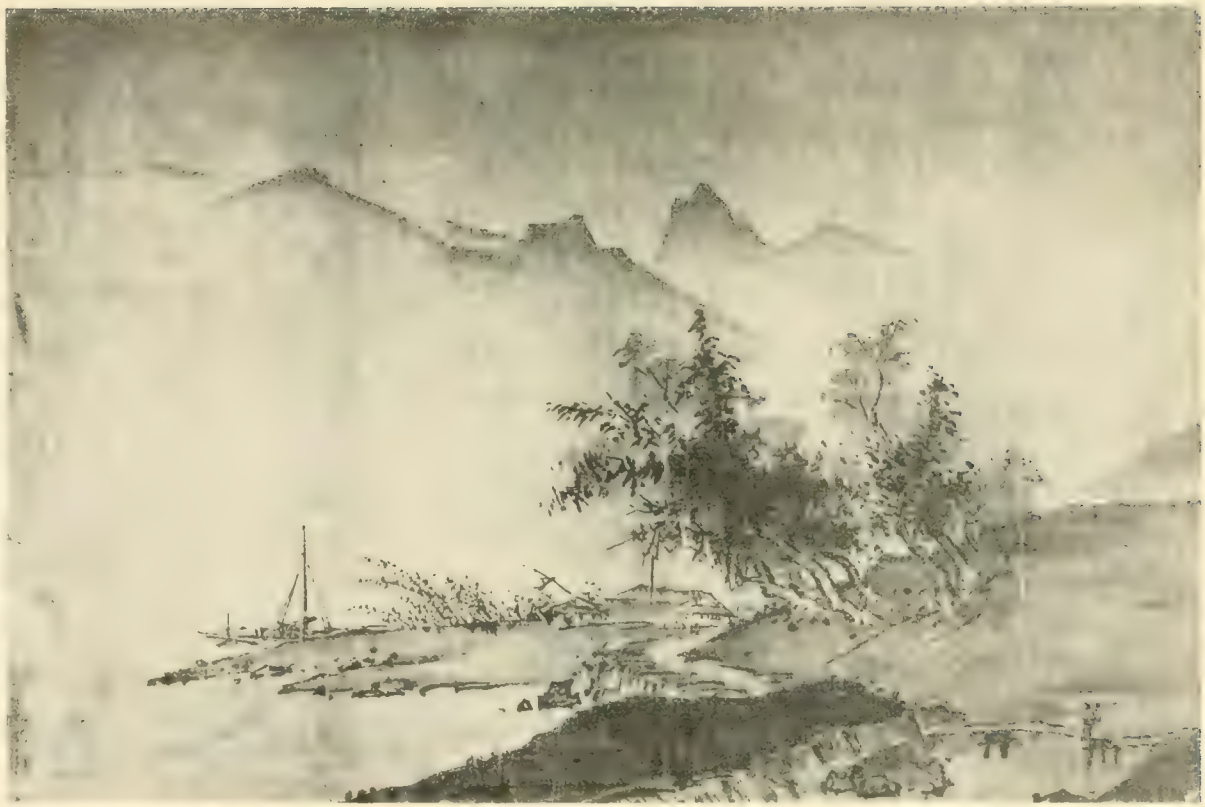
LIANG KAI: EIN DICHTER

dem er für die Größenverhältnisse der verschiedenen Gegenstände in der Landschaft Anhaltspunkte gegeben hat, fährt er fort: „Entfernt stehende Menschen haben keine Augen, Bäume keine Zweige; entfernte Berge zeigen keine Felsformen, sondern sind unbestimmt wie Augenbrauen; entferntes Wasser hat keine Wellen, sondern erstreckt sich aufwärts und berührt die Wolken." „Wenn es regnet, soll Himmel und Erde nicht zu unterscheiden sein und Ost und West nicht zu erkennen. Wenn der Wind weht ohne Regen, soll man nur die Äste, nicht die Blätter der Bäume sehen. Wenn es regnet ohne Wind, sollen die Wipfel der Bäume niedergebeugt sein . . . ."

Auf was für eine Gewohnheit intensiver Beobachtung lassen solche Bemerkungen schließen. Das sind doch schon Wegweiser für eine impressionistische Wiedergabe des Fernbildes. Bei dieser Klarheit der Anschauung kann es nicht wundernehmen, für das Landschaftsbild in den Monochromen der Sung-Zeit eine impressionistische Technik ausgebildet zu finden.

Ein charakteristisches Beispiel und ein Werk von höchster Schönheit ist das Kakemono von Hsia Kuei, einem berühmten Meister der nördlichen Schule der Sung-Zeit, der lange hinaus vorbildlich wirkte (Abb. S. 13). Die — für uns nicht immer ganz greifbaren — Unterschiede, die die Chinesen zwischen der nördlichen und südlichen Landschafterschule machen, sollen darin bestehen, daß im Norden vornehmlich der Sinn für das Große, Erhabene, Majestätische zu Hause ist, der Süden sich gern im Lieblichen, Zarten, Romantischen ergeht. Verschiedenheiten der Natur und der Rasse sind jedenfalls darauf von Einfluß gewesen. Doch gehen die Stilelemente der beiden Schulen auch vielfach ineinander über.

Hsia Kueis Bild gibt eine Verbindung von Hügelland, Wasser und gewaltigen Bergriesen im Hintergrund. Vorn ragt eine Landzunge vor, die zwei Wasserläufe voneinander trennt. Über das rechte Wasser führt eine primitive Brücke, die ein Jäger überschreitet. Jenseits der Brücke verfolgt man einen Weg, der nach der Tiefe leitet zu einer Häusergruppe. Von dieser führt ein spitz zulaufendes Stück Land nach dem großen Fluß, auf dem jenseits dieser Landzunge ein Schiff vor Anker liegt. Alles andere wird ohne weiteres durch die Anschauung klar. Obwohl hier andere Mittel als die uns geläufigen angewandt sind, können wir den Stimmungsreiz des Bildes genießen. Es verbindet illusionistisch Impressionistisches und Stilisiertes. Die illusionistische Tiefenausdehnung kommt zum Bewußtsein. Aber ein einheitlicher Standpunkt ist für das Ganze nicht festgehalten. Einzelne impressionistisch aufgefaßte Motive sind aneinandergefügt. Das erinnert an spätantike Naturgestaltungen. Und in der Tat gibt es chinesische Landschaften, die den



HSIA KUEI: LANDSCHAFT

spätantiken nicht gar so unähnlich sehen. Alle einzelnen Gegenstände hat Hsia Kuei in der Unbestimmtheit der Fernbilder gegeben. Und wir spüren zugleich die Bewegung, die durch die Natur hindurchgeht. Wie suggestiv ist die Bewegtheit der Bäume auf dem Hügel und des Schilfes an der Landzunge zum Ausdruck gebracht. Die stilisierten Berge mit ihren Kanten, Zacken und Spitzen bilden nach hinten einen prachtvollen Abschluß und steigern die Wirkung zum Erhabenen. Ein mit Vorliebe verwandtes Motiv, daß man aus dunstiger Atmosphäre nur die Gipfel hervorragen läßt, tritt auch hier auf. Was an Luftwirkungen mit den Mitteln des Monochroms erreicht wurde, ist erstaunlich.

Daß es tief in der chinesischen Betrachtungsweise wurzelt, auf Impressionen künstlerische Formen aufzubauen, läßt sich auch in der Literatur nachweisen an einer Art von Lyrik, für die Wilhelm Grube in seiner Literaturgeschichte als Beispiel einen Vierzeiler aus der T'ang-Zeit in der Übersetzung unter dem Titel „der Tan-yang-See" anführt. Er bemerkt dazu, daß „der Reiz, den ein solches Gedicht in der Urschrift auf den Leser ausübt, vielleicht dem Eindruck an die Seite gestellt werden kann, den jene in der chinesischen und japanischen Kunst so beliebten, mit wenigen charakteristischen Pinselstrichen skizzierten Bilder in dem Beschauer hervorrufen." Es sind dieselben Elemente, die für das literarische und bildnerische Kunstwerk Geltung gewinnen: Ausgehen von der Impression. Veranschaulichung der Impression durch skizzenhafte Andeutung, die eine rege Mitarbeit der Phantasie des Beschauers erfordert. Zusammenfassung von Einzelimpressionen zu einem Gesamtbild.

Dasselbe Prinzip, einer Impression zugleich mit ihrem Stimmungsgehalte höchste Anschaulichkeit zu geben, finden wir als maßgebend bei einer berühmten farbigen Landschaft des Sung-Meisters Mokkei (1227—1280), die nahezu einen Meter breit ist und den Titel trägt: „Das Abendgeläute eines fernen Tempels" (Tafel). Es ist ein Stück aus der Bilderfolge der „acht berühmten Landschaften" der Flüsse Hsiao und Hsiang, die von den Künstlern immer wieder als Vorwurf genommen wurde. Diese Naturschilderungen sind nicht etwa Veduten, sondern visionäre Eingebungen der Phantasie, vermittelt durch Eindrücke aus den Flußgebieten. Das lineare Element tritt hier ganz zurück. Der Künstler operiert hauptsächlich mit Flecken und Massen. Das einzelne Stück für sich hat gar keine Bedeutung. Alles wird der Gesamtimpression dienstbar gemacht. Bäume und Berge lösen sich unbestimmt schwebend aus dem wallenden Nebelmeer. Im Mittelgrunde vor der höchsten Bergwand taucht das Dach des Tempels auf. Der Künstler zieht uns in die Stimmung hinein, die ihn beseelt. Dieses gleichsam hingehauchte Stück Natur überträgt auf uns das Gefühl, das ihn überkam beim „Abendgeläute eines entfernten Tempels".

MU CH'I (MOKKEI): ABENDGELÄUTE EINES FERNEN TEMPELS

Romantisches Empfinden, sehnsüchtiges Sichversenken und schwermütiges Genießen der Natur gibt sich auch in Dichtungen der Sung-Zeit kund. Seit der laoistischen Periode sucht nach den Worten des japanischen Schriftstellers Kakasu Okakura die chinesische Poesie den Ausdruck der Seele in der Natur. Wie der Stimmungsgehalt in literarischen Schöpfungen mit dem der Malereien korrespondiert, mag ein Essai in Prosa aus der Sung-Epoche veranschaulichen, der von Grube unter dem Titel „Die rote Wand" veröffentlicht worden ist. Sein Anfang lautet folgendermaßen:

„Im Herbst des Jahres Jen-siüh (1081), am sechzehnten Tage des siebenten Mondes, unternahm ich mit meinen Gästen eine Kahnfahrt. Während wir an der Roten Wand entlang fuhren und ein kühler Windhauch kaum merklich das Wasser kräuselte, bewirtete ich meine Freunde mit Wein. Man trug die ‚Lieder auf den leuchtenden Mond' vor und sang den Vers von der sittsamen Maid.

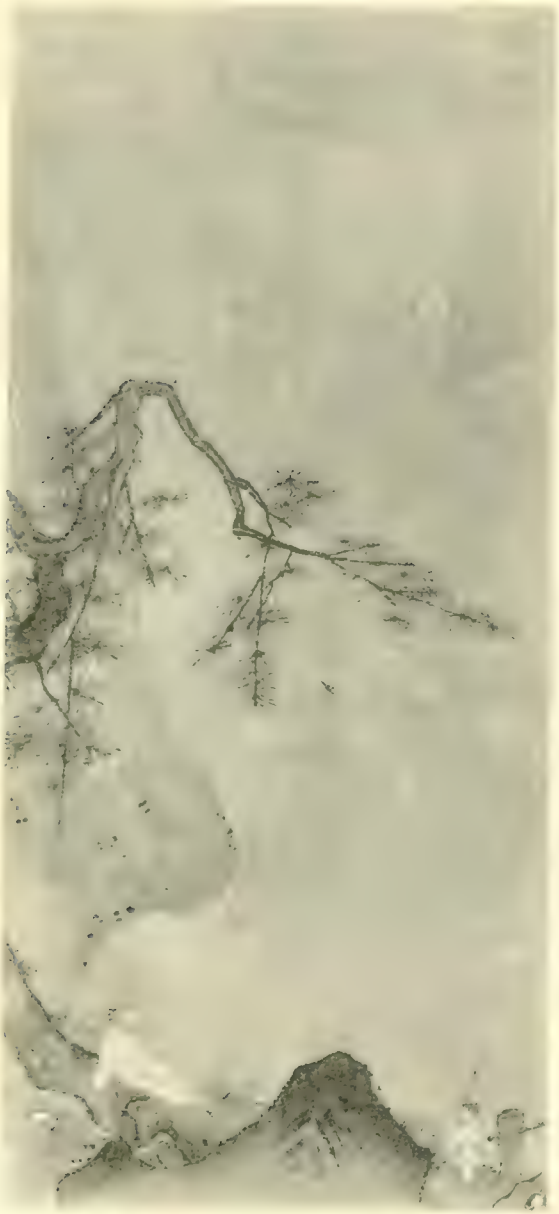
Allmählich stieg der Mond über den östlichen Bergen empor und trat zögernd zwischen die Sternbilder des Schützen und des Steinbocks. Weißer Nebel lagerte über dem Flusse, und des Wassers Schimmer verschmolz mit dem Himmel. Wir überließen den Nachen, der einem Schilfrohr gleich dahinglitt, seinem Laufe. In die Unendlichkeit schien sich des Wassers Fläche auszudehnen, und wie vom Winde dahingetragen durch den Äther, nicht ahnend unserer Wanderung Ziel, war es, als würden wir auf Geistesschwingen, in hehrer Einsamkeit der Welt entrückt, emporgehoben zu der Götter Sitzen! Wir aber gaben uns dem Weine und der Freude hin und sangen unser Lied zum Takt der Ruderschläge:

Wir tauchen die Ruder, aus duftendem Holz ganz,
In lichten Äthers mild fließenden Glanz;
Und weithin schweift der sehnende Sinn
Zu den Freunden daheim in die Ferne hin.

Der Gäste einer blies die Bambusflöte und gesellte ihre Laute zu des Liedes Melodie. Lieblich wie Vogelgesang klangen seine Töne, bald liebend, bald grollend, bald schluchzend, bald klagend. Gedehnt zogen sie sich schmiegsam hin gleich Seidenfäden und lockten die Drachen in den düsteren Schluchten zum Tanze, zu Tränen das arme, verlassene Weib in dem einsamen Nachen. Ich war von Wehmut übermannt und fragte, indem ich mein Gewand ordnete, den Freund nach seiner Weise Sinn. Er aber sprach:

Der Mond ist hell, der Sterne Glanz erblichen,
Und südwärts ist der Krähen Schar entwichen. —"

Aus solchen Stimmungen heraus ist auch das Kakemono mit der Mondscheinlandschaft von dem Maler Ma Yüan (in der Kokka No. 160 farbig ver-



öffentlicht) zu verstehen (Abb. S. 16). Auf einem Baumstamm sitzt ein Weiser, der in ernster Betrachtung zu dem Mond aufblickt. Die Kiefer, deren Stamm von dem Rande durchschnitten wird, breitet oben einen Ast weit in das Bild hinein vor einem ganz zart gehaltenen, phantastisch gestalteten Felsen. Der Mensch ist hier mit als Stimmungsträger in die Landschaft eingeführt. Was ihn beseelt, klingt in der Natur wieder. Und wie der geistige Ausdruck ganz von der dekorativen Flächenfüllung aufgenommen wird, ihr gleichsam inhärent ist, tritt bei unserem Meister in schönster Weise zutage. Man achte auch neben dem dekorativen auf den Stimmungswert der fallenden Kiefernadel, die unterhalb der vorragenden Zweige den leeren Raum unterbricht. In der Erfindung solcher Motive ist die ostasiatische Kunst wahrhaft groß.

Auch die koloristische Behandlung suchte dem Stimmungszauber der Mondnacht gerecht zu werden mit sehr einfachen Mitteln. Sie beschränkt sich auf wenige Farben. Der gelblichbraune Grund gibt den Hauptton an, dazu

verschiedene Nuancen von Gelb und Braun, Grau und Schwarz, die Fichtennadeln in einem etwas kräftigeren Grün. Aber daß alles im Einklang steht und für eine Idee zusammenwirkt, das gibt dem Bilde eine Weihe, wie sie nur von den größten Erzeugnissen der Landschaftskunst ausgeht.

Es fällt uns heute besonders schwer uns vorzustellen, in welchem Umfang eine so hochstehende Landschaftskunst schematische Formen verwandte. Wir wissen z. B. von normativen, durch Tradition geheiligten Vorschriften für die Zeichnung von Berggestaltungen. Sechzehn (zuweilen achtzehn) verschiedene Stricharten werden genannt, die bei der Wiedergabe von Bergformationen zur Anwendung kommen und von denen jede ihren besonderen Namen trägt. Wenn wir von der Pferdezahn- oder der Teufelsfratzenmanier für große, gewaltige, dem Lotosader- und dem Buckelstrich für zarte und liebliche Formen hören, so fühlen wir uns an die Regeln unserer Meistersinger erinnert:

die „Hageblüh"-, „Strohhalm"-, „Fengel"-Weis';
der „zarte", der „süße", der „Rosen"-Ton. —

Das Schematische wurde aber paralysiert durch den Kontakt mit der Natur, den die ostasiatische Malerei immer behielt. Wie Beobachtetes und Symbolisches bei ihr ineinanderfließt, wird uns wohl niemals ganz verständlich werden. Durch das Naturgefühl unterscheidet sich die Sung-Kunst wesentlich von der schematischen Darstellungsweise des europäischen Mittelalters. Zu derselben Zeit, als dort jene großartige Landschaftsmalerei verbreitet war, herrschte in Europa für die Wiedergabe von landschaftlichem Beiwerk — denn selbständige Landschaftsbilder gab es nicht — eine rein schematische Darstellungsweise, die sich erstarrter Formen zur symbolischen Bezeichnung von Naturobjekten bediente ohne jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit.

In der japanischen Kunst nimmt der Impressionismus nahezu dieselbe Stelle ein wie in der chinesischen, ja ist vielfach in Abhängigkeit von dieser entwickelt worden. Der allgemeine Charakter der sakralen buddhistischen Malerei ist in den Anfangsstadien hier wie dort der gleiche, nur daß die chinesischen Schöpfungen ihrem ästhetischen Wert nach den japanischen überlegen sind. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bildete sich in Japan, das sich zu dieser Zeit selbstbewußt gegen alles Fremde und auch gegen China abschloß, eine eigene nationale Malweise heraus, die Yamato-Stil genannt wird (nach der Landschaft Yamato). Dieser Stil hat zum großen Teil illustrativen Charakter. Heldengedichte, geschichtliche Szenen, Märchen, Heiligenlegenden werden in Bilderreihen auf Emakimonos vorgeführt. Man gibt den Darstellungen gern ein nationales Gepräge. Der Maler schöpft

Beobachtungen aus dem Leben und Treiben seiner Heimat. Er hat einen scharfen Blick für das Charakteristische der äußeren Vorgänge, für das Drastische von Situationen. Das Einzelne wie die Massenbewegung fällt in seinen Gesichtskreis. Er will vor allem packend und lebendig schildern. Das seelische Moment tritt daneben zurück. Ein mehr realistischer Zug geht vielfach durch diese Kunst, ohne daß an den von den chinesischen Malern aufgestellten Grundlagen gerüttelt wurde.

Als Beispiel für die Yamato-Schule diene eine Darstellung von einem ihrer glänzendsten Vertreter, Mitsunaga aus der Fujiwara-Familie, der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts tätig war (Abb. S. 19). Sie stammt von einem Emakimono, das eine Illustrationsreihe zu der Lebensgeschichte eines gewissen Bandainagon enthält, der den kaiserlichen Palast in Brand gesteckt hat. Was für eine Beziehung die Schlägerei auf unserem Bilde zu den Schicksalen des Helden hat, ist uns nicht bekannt. Für unsere künstlerische Betrachtung tut das nichts zur Sache. Was der Maler geben will, wird ohne weiteres durch die Anschauung deutlich: die Schlägerei zweier Männer, der eine Volksmenge zuschaut. Ein linearer Stil herrscht hier durchaus, aber er ist in den Dienst impressionistischer Absichten gestellt. Die Strichführung ist darauf angelegt, das Momentane möglichst suggestiv zu veranschaulichen. Man sehe, mit welcher Lebendigkeit die Figuren auftreten, wie charakteristisch jede Aktion in ihrer Unmittelbarkeit aufgefaßt ist. Der Yamato-Stil besitzt eine erstaunliche Fähigkeit für die Wiedergabe des Bewegten, indem ihm der andeutende Strich in überzeugender Weise als Ausdruckswert dient. Man verfolge die verschiedenen bezeichnenden Manipulationen der Hände, die so treffend gegebene Wendung des Packträgers vorn rechts. Man mache sich die ganze Kraft der Ausdrucksbezeichnung klar bei dem hellgekleideten Mann hinter dem Packträger, der die Hand vor das Gesicht haltend den Vorgang mit mürrischem Blick fixiert, und betrachte dann das Mienenspiel seines feisten Genossen, der ihn ansieht. Wohin man auch das Auge wendet, überall wird man bei aller Groteskheit überraschend naturwahr wirkende Typen, frappierende Haltungen und Bewegungen finden. Und das alles mit dem geringsten Aufwand einiger andeutender Striche.

Auf diesem Bilde liegt der Hauptakzent in der Einzelbewegung, in der anschaulichen Vergegenwärtigung der momentanen Haltung jeder Figur. Um das so suggestiv als möglich zu machen, schreitet der Künstler auch zu Übertreibungen. Hände bildet er zu groß, Wendungen und Bewegungen spitzt er aufs äußerste zu. Er will auf alle Fälle verständlich sein und den springenden Punkt für die Wirkung jedesmal deutlich herausheben. Das

MITSUNAGA: AUS DER BAMDAINAGON-ROLLE

Übertreiben ist ein Hauptmittel zur Charakterisierung. Man steigert die Faktoren, die zur Verdeutlichung der Impression dienen. An anderen Bildern, besonders auch bei dem etwa gleichzeitigen Maler Toba Sojo, sehen wir, wie auf den Eindruck einer Massenbewegung hingewirkt wird. Das impressionistische Problem, eine bewegte Menge als ein Ganzes vorzuführen, ist den Künstlern geläufig.

Der Schauplatz unserer Prügelszene ist sehr einfach. Eine freie Bodenfläche, im Hintergrunde links durch ein Stück Wand abgeschlossen, während rechts ein breites Wolkenband, ein von der japanischen Malerei so oft angewandtes Motiv, den Horizont verdeckt.

Will man die räumliche Gestaltung der Yamato-Bilder begreifen, so muß man sich klar machen, daß sie in ganz anderer Weise erfolgt, als in der uns geläufigen europäischen Kunst. Es gibt keine auf wissenschaftlicher Erkenntnis beruhende Perspektive. Man kennt keinen einheitlichen Horizont, keinen in die Horizontlinie fallenden Verschwindungspunkt. Im Gegensatz zu der in Europa üblichen Konstruktion laufen die Fluchtlinien meist nicht in der Richtung nach der Tiefe des Bildes hin zusammen, sondern nach dem Vordergrunde zu. Die Größenverhältnisse der Figuren wechseln willkürlich. Auf unserem Bilde sind einzelne Gestalten im Vordergrunde ebenso groß und kleiner als die hinten Stehenden. Im allgemeinen werden wohl die Hauptfiguren, auf die es ankommt und die ausgezeichnet werden sollen, größer gebildet, besonders die heiligen Gestalten. Die Anlage ist fast immer auf Niedersicht berechnet. Einen einheitlichen Blickpunkt, auf den alles bezogen wäre, konnte es aber nicht geben. Der japanische Maler hat ja niemals rein illusionistisch schaffen wollen. An erster Stelle stand das Bedürfnis einer dekorativen Flächenfüllung. Der Künstler, der mit solcher dekorativen Absicht arbeitet, enthebt sich von vornherein jeder im gewöhnlichen Sinne illusionistischen Tendenz. Er braucht eine konsequente Perspektive nicht. Dekorative Wirkungen werden für ihn maßgebend, die ganz unabhängig sind von allen eine realistische Illusion erhöhenden Eigenschaften. Daß der Japaner Fluchtlinien nach vorn zusammenlaufen läßt und nach hinten zu in die Breite geht, hat vielleicht darin seine Ursache, daß er für seinen dekorativen Geschmack das Bedürfnis empfindet, sich nach der Tiefe des Bildraumes auszudehnen und das Ensemble nach vornhin möglichst aufzulösen. Wenn er die Hauptsachen, auf die er einen besonderen Akzent legen will, am größten bildet, so ist das eine ganz naive Überlegung. Er wird dann aber zugleich darauf achtgeben, daß solche für die stoffliche Interpretation wichtigen Stellen zugleich auch Hauptwerte für die dekorative Anlage bilden. Das Ineinander-

gehen von Illusionistischem und Dekorativem ist das Bezeichnende für diese Malerei. Daraus erklärt sich auch die Rolle, die dem Impressionismus in ihr zu spielen bestimmt war, der immer formalplastischen Konstruktionen widerstrebt und auf einer gefühlsmäßigen Anschauung beruht.

Das Landschaftliche kommt in der Yamato-Schule wenig in Betracht. Illusionistische Szenerien, wie in der Sung-Kunst, gibt es nicht. Man kann auf einem anderen Bilde von Mitsunagas Bandainagon-Rolle (Kokka Nr. 192, I), das eine baumreiche Gegend zeigt, sehen, wie die Bäume schematisch nebeneinander gestellt und dekorativ verwendet sind. Keinerlei illusionistische Wirkung kommt für uns zustande. Die Yamato-Meister sind nicht auf den Wegen der großen chinesischen Landschafter gewandelt.

Die Farbenbehandlung auf unserem Gemälde beschränkt sich darauf, die Liniengebilde mit breiten Massen von Lokalfarben auszufüllen. Die Modellierung erfolgt allein durch die Strichlagen. Der Yamato-Stil ist farbenfreudig und liebt die Buntheit. Den Farbenfleck als Modellierungswert hat er nicht ausgenutzt.

In der Tosa-Schule besonders hat der Yamato-Stil seine Verbreitung gefunden und sich Jahrhunderte hindurch erhalten. Als die volkstümliche Schule des Ukiyoyé im 18. Jahrhundert um sich griff, da nahm sie die nationalen Elemente, die dort lange bewahrt worden waren, auf und verwertete sie für ihre neuen Zwecke.

Der Vorherrschaft des Yamato-Stils wurde ein Ende bereitet durch einen Umschwung, der sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts vollzog. Die japanische Malerei reformiert sich durch einen intensiven Anschluß an die chinesische Kunst. Einen wesentlichen Einfluß hatten darauf die Priester der chinesischen Zen-Sekte, ernste, feinsinnige Männer, die in der Ashikaga-Periode (1335—1573) chinesischen Geist in Japan verbreiteten. Durch ihre ästhetische Bildung, die auf der Sung-Kunst beruhte, wirkten sie auf den Geschmack ein. Als hervorragende Züge der Malerei dieser Zeit nennt die japanische Kunstgeschichte: Einfachheit, Männlichkeit, Schwermut. Japanische Künstler gehen auch selbst nach China, um sich dort zu inspirieren. Und sie lassen sich nicht von der augenblicklich unter der Ming-Dynastie herrschenden Kunst leiten, die für die chinesische Malerei einen Verfall bedeutet, sondern geben sich dem Studium der alten klassischen Zeit hin. So erhebt sich auf den Schultern der Sung-Kunst die neue japanische Malerei. Es entstehen Schulen, die es sich zur Aufgabe machen, den Anschluß an die chinesische Kunst zu pflegen. In der chinesisch beeinflußten Richtung hat der Impressionismus in Japan seine stärkste Ausbildung gefunden und seine Höhe erreicht.

Einer der größten Meister dieser Richtung und von den Japanern als einer ihrer bedeutendsten Maler geschätzt ist Sesshu (1420—1506), der wie viele Maler dem Priesterstande angehörte. Er studierte die chinesische Kunst an ihrer Quelle und hielt sich mehrere Jahre in China auf. Durch die neue Strömung wurde der Stoffkreis der Yamato-Schule beschränkt, aber in dem, was man gab, strebte man nach tieferer Vergeistigung und Innerlichkeit. Auch in der Technik sucht man mit der klassischen chinesischen Kunst zu rivalisieren. Das Monochrom, das früher nur gelegentlich angewendet wurde, findet reiche Pflege. Es wird wie bei den Chinesen die fine fleur einer impressionistisch gerichteten Kunst. Sesshu betätigte sich im farbigen Bild und im Monochrom; er schuf Figürliches und Landschaften. Als Maler von Monochromen hat er vielleicht den größten Ruhm genossen.

Das Monochrom mit dem Pferderudel (Abb. S. 23) bedeutet wohl das Äußerste an abbreviatorischer Wiedergabe eines Eindrucks. Was für die Auffassung des Pferdegewühls als eines Masseneindrucks bezeichnend ist, sich als charakteristische Nuance heraushebt, ist durch Pinselstriche und Tuschflecke angedeutet. Welch eine Funktionskraft liegt in den spärlich hingesetzten, zart abgestuften Tuschflecken. Nirgends eine zusammenhängende Strichführung mit Rücksicht auf eine formalplastische Wirkung. Alle Wertbezeichnungen gewinnen nur für die suggestive Veranschaulichung der Totalimpression Geltung. Die Technik an sich hat ja etwas Primitives. Wie in China, so wird aber auch hier danach getrachtet, in die Linie selbst einen ihr eigenen persönlichen Reiz zu legen, die ästhetische Note des Kalligraphischen zum Ausdruck zu bringen. Wie die Impression zu einem Bilde gestaltet, wie dem Ganzen ein Rhythmus und eine feine dekorative Stimmung verliehen ist, darin zeigt sich der große Künstler. Auch Sesson, Sesshus Schüler, ist ein glänzender Interpret bewegter Tiergestalten gewesen (vgl. Abb. S. 37).

Der Sinn und die Schätzung dieser Art von Werken findet Ausdruck in einer Anekdote, die von Sesshu erzählt wird. Er hatte den Auftrag übernommen ein Monochrom mit einem Hahn zu malen. Jahre verrinnen, und der Besteller erhält sein Gemälde nicht. Da geht er eines Tages zu dem Maler und fordert Rechenschaft. Sesshu antwortet ihm, es sei noch nicht ganz fertig, er könne es aber gleich mitnehmen. Mit ein paar Strichen setzt der Künstler das Bild hin. Als ihn der Auftraggeber erstaunt fragt, warum er das nicht schon längst hätte machen können, zeigt er ihm einen Berg von Studien für den einen Hahn. Sie alle dienten als Vorbereitung dem einen schöpferischen Moment.

Die Anekdote kennzeichnet den Charakter des ostasiatischen Impressionismus. Die Ausführung erfolgt nicht unmittelbar vor der Natur. Erinnerungs-

SESSHU . PFERDERUDEL

bilder werden in der Phantasie aufgestapelt. Die Übung besteht darin, der Hand eine solche Fertigkeit, dem Pinsel eine solche Aktionsfähigkeit zu geben, daß die Impression in der ganzen Stärke des momentanen Erlebnisses reproduziert wird.

Worauf der moderne französische Impressionismus ausging, eine Impression unmittelbar aus der Natur heraus, das Motiv vor den Augen, bildmäßig auszugestalten, das hat sich die ostasiatische Kunst nicht als Ziel gesetzt.

Sesshus Hauptruhm liegt in seinen Landschaften. Bei den auf der altchinesischen Tradition fußenden Japanern finden wir alle die in China ausgebildeten Arten der Landschaftsmalerei wieder. Das landschaftliche Element spielt nun eine ganz andere Rolle als in der Yamato-Schule und gewinnt selbständige Bedeutung. Die Szenerien werden in illusionistischerer Weise ausgestaltet. Die Japaner übernehmen die verschiedenen Methoden der altchinesischen Landschaftsmalerei, die vornehmlich mit Flecken und die mit Linien arbeitenden. In der Beherrschung des Monochroms erlangen sie auch auf diesem Gebiete große Meisterschaft. Sesshus Landschaften sind in der Auffassung von dem chinesischen Nordstil abhängig. Er liebt das Grandiose in der Natur, hochragende Berge, zerklüftete Felsen, stürzende Wasserfälle, majestätische Bäume. Wir betrachten hier nur eins seiner impressionistischen Monochrome, eine berühmte Tuschskizze, die nichts weiter enthält, als einen Baum, von etwas Gesträuch umgeben, in der Ferne ein paar Bäume

schemenhaft auftauchend (Abb. S. 24). Das geht hinsichtlich des abkürzenden Verfahrens ebenso an die Grenze des Erreichbaren, wie das Rudel Pferde. Welch ein Leben pulsiert in dem kleinen Stück Natur. Die Japaner sehen in dem auf eine so einfache Form gebrachten Reflex eines durch eine feine Künstlerseele gegangenen Natureindrucks eine der größten Offenbarungen ihrer Kunst. Einer Tradition zufolge soll das Stück in der Kano-Schule als Vorbild lange eine besondere Verehrung genossen haben.

Sesshus Zeitgenosse, Soami, ist neben ihm einer der Begründer und einer der bedeutendsten Vertreter der chinesisch beeinflußten Landschaft gewesen. Man sieht hier ein Monochrom aus seinen „acht berühmten Ansichten" von den chinesischen Flüssen Hsiao und Hsiang (Abb. S. 26). Dieselbe Folge, aus der wir eine Darstellung des Chinesen Mokkei kennen gelernt haben. Serien wie diese oder Landschaften bei verschiedenen Jahreszeiten waren in der ostasiatischen Kunst beliebt. Nur der Rahmen war gegeben, die Wahl der Motive blieb jedem einzelnen Meister überlassen. Die „acht Flußlandschaften" war gleichsam nur eine Stimmung weckende Überschrift, ohne daß damit gesagt wurde, daß der Maler die bezeichneten Flüsse wirklich gesehen hatte. Unser Bild aus dieser Serie ist eine Flachlandschaft, ein Wagnis für die ostasiatische Malerei, die meist Berge und Felsen hintereinander schichtet und auftürmt. Da Soami die Luftperspektive als Hauptmittel verwendet, so gelingt ihm die Illusion. Man verfolge, wie sich die Nebel über dem Wasser und den Wiesen lagern, wie Laub- und Strauchwerk in der Unbestimmtheit des Dunstes zerfließt, wie der Ansatz der Berge verdeckt ist, daß sie nur wie ferne Phantasmagorien auftauchen. Das Motiv ist das denkbar einfachste. Vorn Wasser mit Schilf und flachem Wiesenufer, auf dem sich Vögel tummeln; ein Schwarm ist eben aufgeflogen. Auch der Himmel wirkt illusionistisch mit. Wie bei den Sung-Meistern ist es hier gelungen, die einzelnen Motive zu einer Stimmungseinheit zu verbinden.

Die von China abhängige Malerei ist in verschiedenen Schattierungen von einer Reihe von Schulen aufgenommen worden. Besonders die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegründete Kano-Schule hat sich die Wahrung der chinesischen Prinzipien und deren Verschmelzung mit nationalen Elementen zur Aufgabe gemacht. Die Zurückdrängung der Farbe zugunsten des Tons wird für diese Schulen maßgebend.

Mit Korin (1661—1716), dessen Name in Europa wohl der bekannteste von den älteren japanischen Malern ist, zieht eine neue und eigenartige Farbenfreudigkeit in die japanische Malerei ein, die dem Pracht- und Luxusbedürfnis der Genroku-Epoche, in der er lebte, entsprach. Obwohl Korin in erster

SOAMI: LANDSCAPE

Linie sich als Dekorator auszeichnete, hat er auch die impressionistische Tuschskizze mit großer Verve gehandhabt. Durch ihn und seinen Bruder, den berühmten Töpfer Kenzan, ist die skizzenhaft andeutende Zeichnung mit großem Geschmack für die Dekorierung von allerhand Gebrauchsgegenständen verwertet worden, die wir kunstgewerbliche zu nennen pflegen, die der Japaner aber als künstlerische bezeichnen würde.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als in den bestehenden älteren Schulen eine gewisse Erstarrung eingetreten war, suchten japanische Maler wiederum einen Anschluß an die chinesische Kunst, der befördert wurde durch chinesische Flüchtlinge, die während der Kämpfe der Manchu gegen die Ming nach Japan kamen und sich in Nagasaki ansiedelten. Neues wurde dadurch nicht geschaffen. An Qualität läßt sich die Kunst, die in Japan von den sogenannten neueren chinesischen Schulen gepflegt wurde, mit der mittelalterlichen nicht auf eine Stufe stellen. Die realistischen Bestrebungen, die um sich griffen, konnten mit dem alten Ideal der chinesischen Malerei nicht in Einklang gebracht werden.

In eine den alten Tendenzen teilweise zuwiderlaufende mehr naturalistische Richtung lenkte zu gleicher Zeit die von Okyo gegründete Maruyama-Schule ein. Die Linie verliert viel von ihrem selbständigen kalligraphischen Schwung und erhält mehr einen formbezeichnenden, formumschreibenden Charakter. Sie folgt vielfach in kleinlicherer Weise als früher der Form. Das naturalistische Element zeigt sich auch darin, daß man die Oberflächenbildung materieller, in engerem Anschluß an die Wirklichkeit vornimmt. Es kommt zu einer mehr veristischen Übereinstimmung von Objekt und Bild. Besonders deutlich tritt das z. B. an der Art der malerischen Wiedergabe des Gefieders der Vögel oder des Fells der Vierfüßler hervor. Der Gang der Entwicklung führt zu einer der europäischen sich nähernden Darstellungsweise. Berührungen mit der europäischen Kunst haben zu dieser Zeit auch schon verschiedentlich stattgefunden. Okyo, der Schulgründer, kopierte, wie überliefert ist, europäische Werke. Er ist im Beginn seiner Laufbahn von einem Eklektizismus ausgegangen und hat die verschiedensten Stile und Schulmethoden beherrschen gelernt, wie denn überhaupt, je weiter man sich dem 19. Jahrhundert nähert, um so mehr sich die großen Schulunterschiede verwischen.

In welcher Fassung jetzt das impressionistische Monochrom auftritt, davon mag eine Landschaft Okyos, die nächtliche Szenerie an dem Kano-Fluß, eine Vorstellung geben (Abb. S. 28). Nebel liegen über der einen Hälfte des Bildes, wie auf den von China abhängigen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts, und überziehen dort alles mit ihren Schleiern. Eine Luftperspektive ist konsequent durchgeführt. Die Baumgruppe in der Mitte wirkt silhouettenhaft aufgelöst.

Weiter hinten tritt Baum- und Strauchwerk nur in ganz unbestimmten Andeutungen hervor. Der Maler erreicht, daß der Blick des Beschauers ohne Störung in die Tiefe geführt wird. Die Raumbildung bietet nichts, woran ein europäisches Auge Anstoß zu nehmen braucht. Man hat schon von der europäischen Perspektive gelernt. Jenes Hintereinanderschieben von Kulissen, Übereinanderstaffeln, wie es in der ostasiatischen Kunst üblich ist, ist vermieden. Dadurch wird die Ansicht im abendländischen Sinne illusionistischer. Sie bekommt etwas Vedutenhaftes. Von dem Stimmungsgehalt, der hier noch fein ist, geht in späteren Zeiten immer mehr verloren.

Der neue Realismus findet besonders seinen Ausdruck in dem Ukiyoyé, der Schule, die ihren Namen nach der Bevorzugung der weltlichen Bilder erhalten hat. Das Realistische bezieht sich zunächst auf die Stoffwahl. Man schöpft die Vorwürfe nicht wie die alte Zeit vorwiegend aus der hohen Poesie, der Geschichte, der Legende, sondern wendet sich volkstümlichen Stoffen zu. Die Kunstwerke sind auch nicht mehr ausschließlich für die höchsten und verfeinertsten Kreise bestimmt, sondern reden eine dem Volke verständliche Sprache. Unmittelbar aus dem Leben und der Gegenwart genommene Sujets treten auf: Volksunterhaltungen verschiedener Art, Belustigungen, Feste im Freien, Spiele, Tänze, Theateraufführungen, Straßenszenen, schöne Frauen, reich kostümierte Geishas u. a. All das wird um seiner selbst willen aus Freude an dem Getriebe und dem bunten Schein gegeben, ohne daß den Darstellungen ein besonderer tiefer Sinn und eine hohe Idee untergelegt wird wie in der früheren Zeit. Die Literatur, die man mit Vorliebe illustriert, ist die allgemein verständliche: Poesien niederer Gattung, Satiren, Farcen. Ein derber Humor tritt öfter auf. Das Ukiyoyé sammelt die nationalen Elemente, die sich im Yamato-Stil vererbt hatten. Matabei (1578—1650) hat das Stoffgebiet eingeleitet und wird als der geistige Urheber für die neue Genremalerei angesehen. Moronobu (1624—1695) hat den Formenkanon aufgestellt und die Schule als solche begründet. Er hat auch den Holzschnitt, der ein Hauptausdrucksmittel für die Schule wurde und ihr eine so weite Verbreitung verschaffte, eingeführt.

Das im Holzschnitt mechanisch vervielfältigte Bild diente dazu, die künstlerischen und illustrativen Bedürfnisse niederer Volkskreise zu befriedigen. Durch das aus Blättern zusammengeheftete Buch mit Holzschnittillustrationen wurde das alte Emakimono in den Hintergrund gedrängt. Wie der europäische, so hat der japanische Holzschnitt als einfarbiger Umrißschnitt begonnen. Man ging dann zunächst dazu über, die Flächen zwischen den Konturen mit der Hand zu kolorieren. Um die Mitte des 18. Jahr-

hunderts setzt der eigentliche Buntdruck ein, der zuerst mit zwei, dann mit drei Platten hergestellt wurde. Das Überdruckverfahren mit einer unbeschränkten Anzahl farbiger Platten, das die reichste und vielseitigste Kolorierung ermöglicht, kam um die Mitte der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts auf. Der Japaner hat auch diese spröde Technik zur Erzielung impressionistischer Wirkungen auszunutzen verstanden.

Das Impressionistische spielt aber im Ukiyoyé 'anfangs nicht die Rolle wie in den chinesisch beeinflußten Schulen. Man zog sich zuweilen bewußt auf die nationale Eigenart zurück im Gegensatz zu dem Fremden. „Utamaro stand der chinesischen Richtung, jenen ‚Hunde- und Affenmalern', mit souveräner Verachtung gegenüber" (Kurth). Durch die Holzschnittechnik, für die viele Künstler fast ausschließlich arbeiteten, wurde hauptsächlich der Stil der Bilder bestimmt. Eine breitstrichige, auf leichte Verständlichkeit ausgehende, zum Teil grobe Darstellungsweise greift Platz. Wenn auch ein naturalistisches Element in der Malerei des Ukiyoyé stärker in den Vordergrund tritt, so wurde doch im allgemeinen an dem dekorativen Grundprinzip der ostasiatischen Malerei festgehalten. Es kam erst im 19. Jahrhundert mehr und mehr ins Wanken, als das Geschmacksniveau sank, Anschluß an europäische Gewohnheiten und Aufnahme neuer Techniken, wie der Ölmalerei, die altüberlieferte Kunsttradition in Verwirrung brachte.

Die Japaner sind in der Bewunderung für ihre alte große Malerei geneigt, die Kunst der Ukiyoyé-Meister sehr gering zu beurteilen. Es ist für uns schwer, dazu den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Die Holzschnittkunst darf man natürlich nicht der großen Malerei an die Seite stellen und sie nach Ansprüchen, die für diese gelten, abschätzen. Man kann ihr nur gerecht werden, wenn man fragt, inwieweit die in dem Reproduktionsverfahren begründeten technischen Eigentümlichkeiten für eine ästhetische Wirkung verwertet sind, und wie die Künstler im Hinblick darauf ihre Aufgaben gelöst haben. Tritt man von diesem Standpunkt, der allerdings ein rein europäischer sein mag, an den japanischen Holzschnitt heran, so wird man es begreiflich finden, daß, als er zuerst in Europa bekannt wurde, die größten und modernsten Maler sich ihm mit Entzücken zuwandten.

Zwei Meister vor allem, deren Tätigkeit sich bis weit in das 19. Jahrhundert erstreckt, haben auch europäischen Ruhm erlangt, Hokusai und Hiroshige. Da ihre Werke zu denen gehörten, die zuerst in Europa eingeführt und bewundert wurden, so haben gerade sie einen Einfluß auf die europäische Kunst gewonnen. Ihre Stellung zu dem impressionistischen Problem ist deshalb für unsere Betrachtung von besonderem Interesse.

Hokusai (1759 oder 60—1849) war von Anfang an der in Europa populärste von allen japanischen Malern. Da seine Kunst schon stark mit europäischen Elementen durchsetzt ist, so kam sie dem Verständnis des Abendlandes, als dieses zuerst mit den Werken der zeichnenden Künste Japans vertraut wurde, besonders entgegen. Man glaubte, als Arbeiten der älteren chinesischen und japanischen Meister noch nicht bekannt waren, daß hier die ganze ostasiatische Kunst gipfelte. Goncourt nennt Hokusai le plus grand artiste de l'Extrême-Orient. Von solch einer übertriebenen Wertschätzung ist man allmählich zurückgekommen, wenn man sie auch nicht gleich in das gerade Gegenteil zu verkehren und Hokusai überhaupt jegliche künstlerischen Eigenschaften abzusprechen braucht.

Hokusai suchte sich von einem Konventionalismus, wie er gegen Ende des 18. Jahrhunderts in dem Ukiyoyé eingerissen war, und der auch die Kunst eines Utamaro zum großen Teil beherrschte, zu befreien durch Hinwendung zu einem neuen Individualismus. Es ist ein Individualismus, der sich bis zu einem gewissen Grade mit dem europäischen deckt, der darauf ausgeht, das Charakteristische von Gestalten in Ausdruck, Haltung, Bewegung naturalistisch zu interpretieren, allerdings mit der Neigung zu grotesken Übertreibungen. Die Fähigkeit, für das Bezeichnende die kürzeste Formel zu finden und mit ein paar Strichen einen Eindruck von stärkster Suggestivität zu geben, besitzt Hokusai im höchsten Grade. Für die Tendenz dieser Kunst ist bemerkenswert, was in der Vorrede zu Hokusai Sogwa (grobe Zeichnungen), einem 1820 in Holzschnitt herausgegebenen Skizzenbuch, gesagt wird: „Es ist nicht schwer, Ungeheuer oder Gespenster zu zeichnen, aber was seine Schwierigkeiten hat, das ist einen Hund, ein Pferd zu entwerfen, so daß sie leben. Nur durch hartnäckige Beobachtung und fleißiges Studium der Dinge und Wesen in dieser Welt vermag der Maler einen Vogel darzustellen, der im Begriff ist, davon zu fliegen, einen Menschen, der sich gerade anschickt zu sprechen."

Wir finden bei Hokusai die Skizze um der Skizze willen als Wiedergabe eines momentan erfaßten Eindrucks, nicht in dem alten chinesischen Sinne eines nach den verschiedensten Seiten zu höchster Wirkung gesteigerten und abgerundeten Kunstwerks. Das ist seine Besonderheit gegenüber den früheren Ukiyoyé-Malern, deren Gebiet er im übrigen auch völlig beherrscht und in umfangreichster Weise verwertet hat. Seine größte Geschicklichkeit in der konzentrierten Darstellung des Charakteristischen erreicht er als Fünfzigjähriger. Im Jahre 1820 beginnt das erste Heft seiner Mangwa zu erscheinen, dem weitere in den nächsten Jahren folgen. Mangwa bedeutet flüchtige Skizzen.

Die Sammlung ist aus den verschiedensten Gebieten geschöpft: aus dem Leben und Treiben der Zeit, der Legende und dem Märchen, der Tier- und Pflanzenwelt, der Landschaft. In der Wiedergabe von Augenblickseindrücken ergeht er sich besonders gern. Man vergegenwärtige sich z. B. nach dem hier abgebildeten Blatt aus dem elften Bande, wie er es verstand, Bewegungen in ihrem charakteristischen Höhepunkt zu reproduzieren. Sein ganzes Bemühen ist auf ein abgekürztes impressionistisches Verfahren gerichtet, mit dem er jede Eingebung sicher in ein lebensprühendes Liniengebilde umzusetzen vermag. In bezug auf Raschheit des Arbeitens wird er als ein wahrer Hexenmeister geschildert. Eine Anzahl von Anekdoten ist darüber im Umlauf. Verglichen mit der früheren ostasiatischen Kunst ist seine impressionistische Zeichnung naturalistischer. Die Mangwa fand bei ihrem Bekanntwerden in Europa die größte Bewunderung.

Hokusai als bloßen Techniker anzusehen, würde ihm nicht gerecht werden. Auch durch die Gestaltungskraft seiner Phantasie interessiert er. Er war reich an Einfällen. Und er beschränkte sich durchaus nicht auf die Umsetzung von Wirklichkeitseindrücken. Eine höchst produktive Imagination befruchtete sein Schaffen. Sie neigte zum Grotesken und Bizarren. Für das Humoristische, Karikatur und Satire standen ihm reiche Mittel zu Gebote. Seine Phantastik wandte sich auch dem Grausigen und Spukhaften zu. In bezug auf die Art seiner Veranlagung könnte man ihn vielleicht den japanischen Goya nennen. Vom Standpunkt der japanischen Kunstgeschichte ist er gewiß ein Meister der Décadence.

Die Zahl der Werke, die Hokusai hinterlassen hat, ist fast unübersehbar. Er war einer der fruchtbarsten Illustratoren. Er arbeitete ins Breite, für die Masse. Was er an selbständigen Gemälden geschaffen, verschwindet daneben. Zu dem ungeheuren Stoffgebiet, das er für den Holzschnitt verarbeitet und ihm erschlossen hat, gehört auch die selbständige Landschaft. Das Landschaftsbild, das früher dem sublimsten Ausdruck orientalischer Psyche gedient hatte, wird dadurch popularisiert. In seinem Alter hat sich Hokusai in weitem Umfang auf diesem Gebiet betätigt. Wenn auch an den alten Stilisierungen bis zu einem gewissen Grade festgehalten wird, so nähert sich doch die Art der Naturwiedergabe weit mehr als bisher der in Europa üblichen. Wie es heißt, soll Hokusai schon im Jahre 1796 durch einen ihm befreundeten Maler mit der abendländischen Perspektive bekannt gemacht worden sein. Er schaltet mit ihr je nach Bedarf, aber zu einer konsequenten Verwendung nimmt er sie nicht auf. Die Landschaftsdarstellung wird in dem Ukiyoyé immer vedutenhafter. Der Japaner will jetzt bestimmte ihm bekannte Örtlich-

keiten im Bilde wiederfinden. Solchen Wünschen entsprach der Siebzigjährige z. B. in seiner Folge der „Hundert Ansichten des Berges Fuji".

Den impressionistischen Charakter der modernen Naturschilderung wollen wir uns klar machen an einer Arbeit von Hokusais Zeitgenossen Hiroshige (1797—1858), dem glänzendsten Vertreter der japanischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert. Landschaft und Tierdarstellung sind die Hauptgebiete, die er pflegte. Der Holzschnitt, der zu der Folge Omi Hakkei, acht Ansichten vom Biwa-See, gehört (Abb. S. 35), zeigt der früheren Kunst gegenüber die mehr vedutenmäßige Anlage deutlich ausgeprägt. Noch immer ist der Standpunkt hoch genommen, so daß man von oben in die Landschaft hinabblickt. Man überschaut den See mit seiner Umgebung und die lange Holzbrücke, die über eine kleine Insel von einem Ufer zum andern führt. Eine einheitliche Tiefenentwicklung kommt zustande wie auf einem europäischen Bilde. Der Künstler gewinnt seinen Stil, indem er die Fernbilder der Gegenstände auf ihre einfachsten Formen reduziert. Er arbeitet mit impressionistischen Abstraktionen. Auch wenn er Menschen in seine Landschaften setzt, gibt er den Ferneindruck unter Hervorhebung irgendeiner für den Moment charakteristischen Haltung oder Bewegung. Auf unserem Bilde betrachte man das Stück am diesseitigen Ufer mit dem Dorf und den davor ankernden Schiffen, mit welcher Lebendigkeit das impressionistisch gesehen ist. Indem Hiroshige bald die Hauptformen linear umschreibt, andere Gebilde in unbestimmte Fleckenpartien auflöst, bringt er eine große Mannigfaltigkeit der Wirkungen zustande. Auch ihm ist es darum zu tun, einen persönlichen Stimmungsausdruck in seinem Werk niederzulegen. Der Stil hat etwas Monumentales. Es ist ein echter Holzschnittstil.

Die Farbe hat die Aufgabe, die Zeichnung zu unterstützen und die große Wirkung zu steigern. Breite Partien werden in ein und derselben Farbe zusammengehalten. Das Wasser ist blau und schimmert an den beleuchteten Stellen weiß; vorn ein Wellengekräusel, sehr fein durch braunen Aufdruck herausgebracht; das Land grau und schwarz, der Luftton gelb. Der hohe Berg im Hintergrund steckt halb im Dunst nach der uns bekannten alten Tradition. Nach oben schließt den Himmel ein schwarzer Streifen ab. Solche Himmelsbegrenzungen kommen in verschiedenen ganz unrealistischen und willkürlichen Färbungen bei dem Künstler vor: auch rot, braun, violett. Es gilt auch hier nicht das Festhalten einer mit der Wirklichkeit korrespondierenden Illusion. Der Natureindruck geht in einer dekorativen Idee auf. Daher können auch illusionsstörende Elemente, wie die Schriftzüge mit ihren Umrahmungen an den verschiedenen Stellen des Blattes, einen so breiten

Raum einnehmen. Ein impressionistischer Holzschnittstil auf dekorativer Grundlage ist gefunden.

Mit den spätesten Erzeugnissen ostasiatischer Malerei wurde Europa zuerst bekannt. Der japanische Holzschnitt machte den Anfang. Im Jahre 1862 wurde eine Sammlung von Drucken in der Londoner Weltausstellung gezeigt. Noch in demselben Jahre ging diese nach Paris und erregte hier

HIROSHIGE: DIE BIWA-SEE

in Künstlerkreisen das größte Aufsehen. Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 feierte die reich vertretene japanische Kunst Triumphe.

Die ostasiatische Malerei kam in einem für ihre Aufnahme und ihr Verständnis höchst günstigen Augenblick nach Europa. Die Romantik hatte den Sinn für das Bizarre, Geheimnisvolle, Phantastische geweckt. Der Kultus des Exotischen, der in Frankreich in gewissen Kreisen en vogue war, bereitete den Boden. Kunst und Literatur hatten sich schon dem islamischen Orient zugewandt, sich an seinem Lichtglanz, seiner Farbenglut, seinen Düften berauscht. Der neue und erlesene Geschmack, der sich in den ostasiatischen Arbeiten bis in die Erzeugnisse der Holzschnittreproduktion zeigte, wirkte in

einer Zeit, die wie die des zweiten Kaiserreichs zum Schwülstigen und Überladenen neigte, wie eine Offenbarung. Das dekorative Gefühl des Abendlandes wurde aufgerüttelt.

Das Resultat der ostasiatischen Einwirkung war jetzt ein ganz anderes als im 18. Jahrhundert. Aus einer im Musée des Arts décoratifs in Paris Sommer 1910 veranstalteten Ausstellung: Le Goût chinois en Europe au XVIIIe siècle, konnte man ersehen, in welcher Weise jene Zeit auf die ihr zugeführten fremden Elemente reagierte. Das Rokoko wußte geschickt chinesische Dekorationsmotive seinen Formen zu assimilieren. Es gibt in diesem Stil Berührungspunkte mit ostasiatischem Geschmack. Aber im ganzen behält die Verwertung der fremden Formen etwas Spielerisches. Was zu dem Ostasiatischen hinzieht, ist mehr ein Kuriositätswert. Man schätzte sich selbst aber dem Auswärtigen durchaus überlegen. Die Generation von 1860 fühlt sich durch die japanische Kunst bis ins Herz getroffen. Sie will von ihr lernen, auf ihrem Grund weiterbauen. Ein alter bewährter Meister wie der Landschafter Théodore Rousseau macht den Versuch, nach japanischen Prinzipien zu malen. Der Sammeleifer von Künstlern und Liebhabern wirft sich auf ostasiatische Erzeugnisse.

Daß man die ostasiatische Malerei zuerst aus den Holzschnitten, die doch nur einen Abglanz der großen Kunst boten, kennen lernte, tat der Wirkung keinen Abbruch. Es ist immer ein Zufall, woher der zündende Funke überspringt, und ein Geheimnis, wie er bei denen, die ihn auffangen, ein Feuer entfacht. Der Künstler ist von anderen Bedingungen und Anschauungen abhängig als der Historiker. Daß die Maler in den japanischen Holzschnitten neue herrliche Werte sahen und mit dem künstlerischen Instinkt und Ahnungsvermögen aus ihnen die Stilgesetze der ostasiatischen Kunst erschlossen, ist eine Tatsache — ganz unabhängig davon, wie der heutige Kunsthistoriker diese Werke einschätzt. Nachdem durch die Bewunderung für die späteren Ukiyoyé-Meister, mit denen man zuerst bekannt wurde, und die dem europäischen Verständnis am nächsten standen, die Bahn geöffnet war, ging man allmählich zu den Primitiven zurück.

Die fremde Malerei trat zu der Zeit auf, als sich der moderne Impressionismus vorbereitete. Für ihn wurde die Vertiefung in eine neue Anschauung von großer Tragweite. Man bemerkte mit Erstaunen und Entzücken, daß etwas, worauf man selbst hinaus wollte, auf dem Boden einer fremdartigen Kultur mit tausendjähriger Vergangenheit unter ganz anderen Voraussetzungen schon eine Ausprägung gefunden hatte. Den Malern imponierte besonders die einem impressionistischen Bildcharakter angepaßte Art der Flächenfüllung. Das

dekorative Element, das sie enthält, wurde in der verschiedensten Weise verwertet. Bis in einen neuen Plakatstil lassen sich die Anregungen verfolgen.

Große Bewunderung fand die abkürzende Art der Zeichnung, die mit wenigem ein höchstes Maß an Ausdruck zu erreichen weiß. Man staunte über die außerordentliche Funktionskraft und die damit Hand in Hand gehende Schönheit der ostasiatischen Linie, den Stimmungsreichtum ihrer Gebilde. Ein großer Teil der modernen Maler und Zeichner hat sich mehr oder weniger an der ostasiatischen Kunst inspiriert und bereichert. Es sei nur an Manet und sein Gefolge, Degas, Toulouse-Lautrec, Whistler erinnert. Welch eine Rolle Ostasien im einzelnen bei der Ausgestaltung der modernen Malerei gespielt hat, wird im Verlaufe unserer Untersuchung noch öfter zu berücksichtigen sein. Es hat für den Impressionismus eine nicht viel geringere Bedeutung als die Antike für den Klassizismus.

ENGLAND

Für eine Betrachtung des impressionistischen Problems vom weltgeschichtlichen Standpunkt gewinnt England erst durch die Landschaftsmalerei, die es um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts geschaffen hat, Bedeutung. In dem koloristischen Streben, das es damals auf diesem Gebiete zum Ausdruck bringt, steht es an der Spitze Europas und leitet die moderne Entwicklung in die Wege. Das Lichtproblem wird in den Vordergrund gestellt und zu einem bestimmenden Faktor für die Naturwiedergabe.

Seit kaum hundert Jahren hatte das Land überhaupt erst eine selbständige große Malerei aufzuweisen. Bis dahin hatte es seine Bedürfnisse fast ganz mit ausländischen Kräften bestritten.

Am Beginne der nationalen englischen Malerei steht aber gleich ein sehr selbständiger Geist, der sich mit großer Energie auf koloristische Probleme warf und sich auch impressionistischen Versuchen zuwandte: William Hogarth (1697—1764). Man kannte und kennt ihn außerhalb Englands im allgemeinen nur als satirischen Radierer. Seine Graphik fußt in der Tradition des Linienstichs des 17. Jahrhunderts. Das stark Outrierte, Didaktische erwirbt seinen Radierungen, die etwas Hartes und Rauhes in der technischen Ausführung haben, heute wenige Freunde. Als Maler ist er oft ganz artistisch verfahren.

Hogarths Bedeutung liegt darin, daß er sich der Renaissance-Bewegung, die vom Süden her auch über England hereingebrochen war, entgegenstellte. Er bekämpfte den Italianismus. Er fühlte sich zum Realisten geboren. Und wenn er einen Anschluß suchte, so war es bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts. Aber was er leistete, das ist doch ganz und gar auf eigenem Boden gewachsen. Er stärkte sein koloristisches Gefühl an der Beobachtung der Natur und entwickelte seine Malweise aus der lebendigen Anschauung heraus. Wenn man seine gemalten Bilderserien, z. B. „Das Leben eines Wüstlings" im Londoner Soane-Museum, mit den gleichen radierten Folgen

vergleicht, so tritt die Überlegenheit der Malereien deutlich hervor. Diese moralisierenden Bilderserien waren damals etwas ganz Neues. Hogarth sagte selbst: „Ich wollte Bilder auf der Leinwand zusammensetzen ähnlich den Vorführungen auf der Bühne." Wenn auch bei dieser Art von Darstellungen das Anekdotenhafte oder eine dramatische Aktion das Thema bestimmt, so wußte er den Stoffen doch koloristische Seiten abzugewinnen. Er charakterisiert, nuanciert, pointiert durch die Art und den Wechsel des malerischen Vortrags. Und es gelingt ihm, die Verschiedenheit des stofflichen Materials auf koloristischem Wege zu kennzeichnen. An einzelnen Stellen verwendet er den freien Pinselstrich. Die Lichter setzt er geistvoll mit Strichen und Flecken auf. Die Farbenstimmung ist im ganzen einheitlich. Einen glatten Klassizismus hat er verabscheut.

Wenn er heute in den satirischen Bildern bei aller Frische des Vortrags durch zu stark Übertriebenes und Karikiertes hier und da leicht abstößt, so geht er als Porträtist nicht über die Grenzen des Natürlichen hinaus. In seinen Bildnissen hat er als Maler das Größte geleistet. Er stellt das Menschliche immer in den Vordergrund. Einem Porträt wie dem Brustbild seiner Schwester in Lebensgröße (National Gallery) läßt sich an Natürlichkeit der Auffassung, Schärfe der Charakterisierung, Intensität des Blicks und freier koloristischer Anlage im 18. Jahrhundert vor Goya kaum etwas an die Seite stellen. Die Haare, der Teint, der gelbe Kleiderstoff, die weißen Rüschen, die vor der Brust mit einer hellroten Blume zusammengehalten werden, alles ist seiner Stoffqualität nach durch eine prachtvolle Valeurmalerei herausgebracht. In der Kombination von Farben entfaltet Hogarth einen großen Geschmack. An den Porträts kann man verfolgen, was für eine hervorragende Sehbegabung er war. Er hatte sich gewöhnt, in Farbenflecken zu sehen. An dem Gesicht der Schwester ist die Anlage der Flecken ungemein zart, der Auftrag so dünn, daß das Korn der Leinwand durchschimmert. Wie ist die Frische des Inkarnats geglückt. Wie fern steht das dem süßlichen Frauenteint der Rokokomaler. Breit und pastos ist die Pinselführung an der Gewandung. Sie geht nicht mit der Form, sondern arbeitet ganz auf den farbigen Eindruck hin. Man fühlt sich vor dem Bilde unwillkürlich an Frans Hals erinnert, wozu auch die von Hals so gern angewandte ovale Umrahmung beiträgt. Kein anderer Meister des 18. Jahrhunderts ist Hals so nahe gekommen. Hogarth war sich seiner koloristischen Fähigkeiten bewußt und besaß ein stolzes Überlegenheitsgefühl anderen gegenüber. In seinem Traktat über die Zergliederung der Schönheit (1753) schrieb er: Frankreich habe nicht einen einzigen guten Farbenmaler hervorgebracht.

Indem Hogarth der formalistischen Kunstauffassung, die England beherrscht hatte, entsagte und sich vornehmlich von den Eindrücken seiner Augen abhängig machte, kam er dazu, auch die menschliche Figur mit dem umgebenden Raum bildmäßig zu verschmelzen. Sein kleines Selbstbildnis, das ihn im Atelier vor der Staffelei sitzend darstellt (National Portrait Gallery), ist dafür ein bezeichnendes Beispiel. Wie die Figur sich in den Raum einschmiegt, wie eine Interieurstimmung erreicht wird, das läßt sich in der damaligen Zeit nur dem von Chardin Geschaffenen an die Seite stellen. Der hat im 18. Jahrhundert dieselbe realistische Note. Ob ihn der Engländer gekannt hat? Er hätte sich ihm dann als wahlverwandt empfinden müssen und würde wohl ihn von dem verdammenden Urteil über die französischen Maler ausgenommen haben. Auf die Rokoko-Grazie der Franzosen hat er sich nicht eingelassen. Alles ist bei ihm steifer, eckiger, plumper, aber auch kerniger. Als Porträtist von so unbestechlicher schlichter Wahrhaftigkeit ohne jedes Posierte mit ausgesprochen malerischer Tendenz, wie er in dem Gemälde mit den Bildnisköpfen seiner Dienerschaft (National Gallery) vor uns steht, hatte er in Frankreich nicht seinesgleichen.

W. HOGARTH: KREATTENMALCHEN
London, National Gallery

Wie er bei einer Arbeit aus der Natur heraus schöpft und von dem malerischen Eindruck des Modells ausgeht, zeigt treffend das skizzenhaft angelegte Bild des jungen Krevettenmädchens („Shrimp-girl", National Gallery, Abb. S. 40). Alles, worauf es für die malerische Wirkung ankommt, ist herausgebracht, die Gestalt in ihrer momentanen Erscheinung mit dem Pinsel in Leben und Bewegung umgesetzt. Ihren Korb mit den Tieren und dem kleinen Maß auf dem Kopf balancierend, lacht sie in die Welt hinein. Man darf wohl fragen, ob der Künstler die Absicht hatte, das impressionistisch angelegte Werk, das in der Frische des ersten Wurfes schon alles enthält, überhaupt noch weiterzuführen.

Mit Arbeiten solcher Art steht er den Bestrebungen der modernen Malerei nahe. Erst unsere Zeit hat ihn darin ganz zu würdigen gewußt. Whistler pflegte in seiner paradoxen Art zu sagen: England habe nur einen wirklichen Maler gehabt: Hogarth.

Der seiner Lebenszeit unmittelbar folgenden Epoche erschien seine Kunst als barbarisch. Die Malerei, die er auf dem Boden eines Realismus geschaffen hatte, wurde verdrängt infolge anderer Ansprüche, die man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stellte. In der Bildnismalerei griff eine mehr repräsentative Auffassung um sich. Die beiden Strömungen, die das 18. Jahrhundert beherrschen, kommen darin zum Ausdruck: Rokoko und Klassizismus. Von dieser zum Teil rückblickenden Kunst, die einen stark höfischen Zug annahm und ihr Gepräge durch einen Reynolds, Gainsborough, Romney, Raeburn erhielt, dürfen wir hier absehen und uns gleich der Landschaftsmalerei zuwenden.

Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde in England der Grund für eine neue Naturwiedergabe gelegt. Es war das Land Europas, das beim Eintritt in das vorige Säkulum die fortgeschrittenste Landschaftskunst besaß. Elemente, die für die moderne Stimmungsmalerei maßgebend wurden, sehen wir hier zuerst konsequent aufgenommen und ausgeprägt. Betrachten wir kurz die Präludien.

Ein lebendigeres Naturgefühl regte sich schon in dem englischen Familienroman der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus dem neuen Naturgefühl heraus ist das Gartenideal Englands, der freie Naturgarten, der die klassische formale Gartenanlage Frankreichs ablöste und sich bald die Welt eroberte, geschaffen worden. In der Landschaftsmalerei war zunächst wie auf allen anderen Gebieten das Fremde sehr begehrt. Canaletto kam nach England und entfaltete eine reiche Tätigkeit. Die einheimische Kunst hält sich zuerst stark an fremde Vorbilder. Richard Wilson (1713—1782), der Pionier einer

nationalen Landschaftsmalerei, sucht Claudeschen Aufbau mit Cuypschen Lichteffekten zu verbinden. Er ist aber selbständig in seinen Beobachtungen und besitzt ein feines koloristisches Gefühl. Auf kleinen Bildern gibt er auch ganz einfache Naturausschnitte aus seiner Auffassung heraus mit intimer Wirkung. Gainsboroughs Landschaften gehen auf die Holländer des 17. Jahrhunderts zurück, zuweilen imitiert er Tizianische Hintergrundeffekte in der Wolkenbildung und Lichtführung, mit einem starken Rokoko-Einschlag und einer Dosis Sentimentalität.

Einen kräftigeren Ton schlägt John Crome (1768—1821) an. Mit ihm wird die Landschaftsmalerei eine ausgesprochene Heimatkunst. Er war von kleinem Herkommen und begann als Wagenanstreicher. Die Liebe zu seinem heimatlichen Boden, der Umgebung von Norwich, führte ihn dazu landschaftliche Aufnahmen zu machen. Die Einflüsse der Niederländer überwindet er und gewinnt ein ganz bestimmtes Verhältnis zu der englischen Natur. Er begnügt sich mit sehr einfachen Motiven und gibt ihnen ihren Wert durch die Intimität der Beobachtung und eine feine, vornehmlich auf eine dunkle Harmonie gestellte koloristische Stimmung.

Das Sehen und das Arbeiten vor der Natur wurde in England gefördert durch das Aufblühen einer Aquarellmalerei, die im Laufe des 18. Jahrhunderts eine große Popularität erlangte. Maler zogen im Lande herum und machten Aufnahmen. Die Aquarellisten schossen wie Pilze aus der Erde. Auch dem Dilettantismus wurde Tür und Tor geöffnet. Die Aquarellsammlung des South Kensington Museums gibt einen Überblick über das Geleistete. Im Durchschnitt kam nicht viel anderes als eine trockene, nüchterne Vedutenmalerei dabei heraus, indem oft nur der Zweck verfolgt wurde, eine Erinnerung an gesehene Örtlichkeiten festzuhalten (wie heute bei unseren Ansichtskarten). Aber man gewöhnte sich doch die Dinge so zu geben, wie man sie sah. Auf eine künstlerische Höhe wurde das Landschaftsaquarell durch Thomas Girtin gehoben, Turners Freund und Berater, der im Jahre 1802 siebenundzwanzigjährig starb.

Für das Ölbild kam als der große befreiende Geist in der Landschaftsmalerei John Constable (1776—1837). Er stammte vom Lande, aus einer kleinen Stadt in Suffolk, und die frühen Natureindrücke seiner Heimat führten ihn, wie er selbst bekannt hat, der Landschaftsmalerei zu. Nachdem er sich in jungen Jahren zu seiner Ausbildung unter den Landschaftern der Vergangenheit, insbesondere der niederländischen Schulen, und seinen englischen Vorgängern genügend umgesehen hatte, schuf er sich einen selbständigen Stil, den er aus der unmittelbaren Anschauung der Natur heraus entwickelte. Er

ist einer der Revolutionäre für die Landschaftsmalerei geworden. Sein Auge schulte er darauf, daß es, wenn er vor einem Stück Landschaft stand, möglichst von allem durch die Erfahrung Vermittelten absah und nur das aufzufassen suchte, was es wirklich wahrnahm. Er zuerst machte Studien in Öl vor der Natur. Dieses Material entsprach am besten seinen Intentionen. Das Gros seiner Zeitgenossen pflegte für das große Bild von der Zeichnung auszugehen. Auch die alten Holländer haben bekanntlich gezeichnete Studien benutzt, wie wir sie z. B. von Goyen oder Molijn in großer Menge besitzen. Indem sich Constable an den momentanen malerischen Eindruck eines Naturausschnittes hielt, wollte er diesen auch seiner ganzen farbig optischen Wirkung nach aufnehmen. Er verzichtet auf alle zeichnerische Formumschreibung und legt gleich in pastoser Malweise die Studie an. Mit solcher Breite und Wucht hatte noch keiner seiner Vorgänger eine landschaftliche Szenerie wiedergegeben, und von Gemälden früherer Zeiten könnte man zum Vergleiche höchstens an Rembrandts Casseler Winterlandschaft denken.

Er kommt nun auch zu ganz neuen Wirkungsmöglichkeiten. Das Grün seiner Wiesen prangt in einer Frische, wie man es vorher nie gesehen hatte. Es ist eine neue Qualität von kräftigem Grün, die er aufbrachte, und die zuerst für viele Augen seiner Landsleute etwas Verletzendes hatte. In seinen Vorwürfen hat er sich wie Crome an heimatliche Motive gehalten. Er hat hauptsächlich in vier Gegenden gemalt: in der Umgebung von Dedham in Suffolk, in der Nähe von Salisbury, an der Küste von Brighton und in dem Vorort von London, Hampstead, wo er die letzte Zeit seines Lebens wohnte. Abwechslung bringt er in seine Sujets durch die Art der Beleuchtung. Nicht nur die Bewegung in dem Terrain, die Schiebungen der Pläne interessieren ihn, sondern wie das Stück Natur, das er ins Auge gefaßt hat, im Licht steht und dadurch farbig bedingt erscheint. Er ist der Maler der Stunde, die er beobachtet hat. Er vermeidet allerdings das grelle Sonnenlicht. Ein Himmel voller Wolken und eine Beleuchtung, die möglichst kontrastreiche Wirkungen hervorbringt, das sind seine Lieblingsmotive. Sein Auge ist in der feuchten englischen Atmosphäre gebildet. Für herbstliche Stimmungen war er weniger empfänglich als für den Frühling. „I love the exhilarating freshness of spring", schreibt er einmal in einem Briefe.

Welche Bedeutung er der Beleuchtung zumaß, geht aus dem Passus eines Briefes, den er im Jahre 1824 an seinen Freund Fisher schrieb, hervor. Er nennt das natürliche Licht die Mutter von alledem, was wertvoll ist in der Poesie, Malerei, oder überhaupt bei irgend etwas, was einen Eindruck auf die Seele machen soll. Und dann heißt es weiter: „Die Art meiner Ausführung

läßt die meisten unbefriedigt, und besonders die schulmeisterlich Gesinnten. Vielleicht sind die Opfer, die ich für die Helligkeit und Klarheit bringe, zu groß; aber darin beruht das Wesen der Landschaft — — —." So bedeutend in bezug auf die Lichtverteilung die Fortschritte seiner Malweise gegenüber Früheren sind, so bleibt doch in seiner Praxis der Schatten im großen und ganzen etwas Feststehendes, Konventionelles, Unfarbiges. Was ihn von seinen Vorgängern besonders unterscheidet, ist, daß er immer Bewegung in der Natur sieht, durch das Licht, das auf den Dingen schimmert, Wolkenschatten, die über den Boden huschen, durch den Wind, der jede Lage im Augenblick verschiebt.

Welch grandiose Wirkung geht von dem kleinen skizzenhaft gehaltenen Bilde mit der Mühle im Louvre aus (Abb. S. 45). Welch ein urwüchsiges Naturgefühl tritt hier zutage. Mit welcher Bravour hat der Pinsel die Struktur des Bodens gemeistert, die Helligkeiten und Dunkelheiten verteilt. Man meint das Hinfegen des Windes, das Ziehen der Wolken zu spüren. Jenes größte Geheimnis des malerischen Schaffens, einen Natureindruck als bewegt und beseelt in seiner ganzen Intensität vor uns aufleben zu lassen, hat Constable als der erste moderne Landschafter großen Stils besessen.

Die Sammlung von seinen Entwürfen und Skizzen im South Kensington Museum zeigt den Umfang seines Könnens, die Höhe seines Wollens. Beleuchtete Wolken macht er auf einigen zu einem besonderen Studium, um die Nuancen von einem hellen Weiß bis zu einem tiefen Grau beherrschen zu lernen.

Der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gegenüber bringt Constable etwas Neues ebenso wie gegenüber der von Claude und Poussin geschaffenen heroischen Landschaft. Die Holländer legten nicht einen solchen Reichtum von koloristischen Nuancen in ihre Bilder, setzten nicht mit dieser Verve Farbenfleck gegen Farbenfleck, um den bewegten malerischen Eindruck in möglichster Unmittelbarkeit aufzugreifen. Sie folgten mehr einem ausgleichenden Prinzip, suchten den Komplex der Dinge in eine allgemeine Harmonie hineinzubeziehen. Aus einer bloß harmonisierenden Malweise suchte Constable durch eine markantere Valeurbezeichnung herauszukommen. Einen ähnlichen Weg sahen wir zu gleicher Zeit in Spanien Goya einschlagen.

Constable ist in seinen Studien durchaus Impressionist. Er geht nicht der formalen Fügung der einzelnen Objekte nach. Es ist ihm darum zu tun, ihren Erscheinungswert für den Gesamteindruck farbig festzulegen.

Ein Dilemma begann, sobald es galt, den Studien einen fertigen abgerundeten Bildcharakter zu verleihen. Das geschah im großen und ganzen

CONSTABLE: DIE MÜHLE
Paris, Louvre

nach alten Rezepten. Die verschiedenen Gründe wurden angelegt, Repoussoirs verteilt, die einzelnen Pläne nach hergebrachten Kompositionsgesetzen geordnet. Indem bei umfangreicheren Bildern verschiedene Studien Verwendung finden, wird öfter nicht ein einheitlicher Gesamteindruck zustande gebracht. Gerade in den größten Bildern macht sich ein Vielerlei von Dingen, eine gewisse Zerrissenheit nicht selten störend bemerkbar.

In seinem Kolorismus bleibt Constable dabei stehen, seine Farbengebung immer auf einer dunklen Basis aufzubauen. Er hat das Reynoldssche Prinzip tiefer Tönung nicht verlassen. Von einem dunklen Grunde nahmen alle seine Kombinationen ihren Ausgang. Seine Studien pflegte er auf einer rötlich getönten Pappe aufzunehmen. Dunkle Grundierung blieb für die ganze romantische Malerei in Geltung. Auf der monochromen Grundlage, die er immer zunächst vorbereitete, wußte er dann aber durch eine reichere Skala von Farbentönen, die er in breitem, fleckenhaftem Auftrag mit starkem Impasto zum Teil unter Anwendung des Spachtels nebeneinander setzte, ein bewegtes malerisches Bild von großer Frische zu erzeugen. Gegen Ende seines Lebens übertreibt er die Bewegtheit und wird leicht flackerig und unruhig.

Das Gemälde der Berliner National-Galerie mit dem Hause des Künstlers in Hampstead Heath (Tafel), das aus seiner letzten Zeit herrührt, zeigt in höchster Potenz sein Bestreben eine Impression bildmäßig zu gestalten, und wie weit er es darin gebracht hat. Er sucht alles koloristisch zueinander in Beziehung zu setzen und auf einen Gesamteindruck zu bringen. Welch ein stürmisches Temperament lebt sich in dieser gewaltigen Farbenvision aus.

Constables Naturgefühl ist sicherlich durch die romantische Zeitströmung beeinflußt worden, und seine Phantasie zeigt hier und da gewisse romantische Anwandlungen. Aber er ließ sich durch die Romantik nie in ein phantastisches Reich verlocken. Er blieb auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Bedeutung liegt darin, daß er die Natur, so wie er sie sah und empfand, für die Malerei zu erobern suchte. Alles in seiner Kunst ist gesund und voller Kraft. Was in ihr neu und groß war, wirkte zunächst stärker auf das Nachbarland Frankreich als in England selbst. Hier hatte fürs erste ein anderer Landschafter die Gunst des Publikums weit mehr für sich gewonnen: Turner.

Man kann verfolgen, wie sich Turner (1775—1851) in einzelnen Etappen aus der Tradition der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts herauswindet. Seine Entwicklung führt, als er auf der Höhe seines Schaffens steht, zu einem scheinbar viel weitergehenden Impressionismus als bei Constable. Für uns kommt nur die impressionistische Phase seiner Kunst in Betracht.

Man hat das Problem, das die Malerei Turners in ihrem letzten Stadium bietet, auf verschiedene Weise zu deuten versucht. Das Publikum seiner Zeit, das ihm bis dahin mit Begeisterung gefolgt war, konnte sich in seine neue Art des Sehens nicht hineinfinden. Man erklärte ihn für geistig nicht mehr normal, wozu man sich auch durch die exzentrische Art seiner Lebensführung, das Gebaren eines Sonderlings, berechtigt glaubte. Ein Augenarzt, Richard Liebreich, meint, seine letzte Manier aus einem Sehdefekt, der immer weiter um sich greifende Störungen bewirkt hätte, herleiten zu können. Läßt sich nicht aber gerade für uns, die wir die jüngsten Phasen der modernen Malerei miterlebt haben, das Endresultat der koloristischen Anschauung Turners genügend begreifen, wenn wir seine Entwicklung unter rein künstlerischen Gesichtspunkten betrachten?

Turners Anfänge lösen sich aus der englischen Aquarellmalerei heraus. Thomas Girtin, der jung verstorbene Führer der Aquarellisten, übte einen maßgebenden Einfluß auf seine ersten Schritte aus. Turners ganze Kunst basiert im Gegensatz zu der Constables auf dem Aquarell und der Zeichnung. Er begann als sorgfältiger, am Kleinen hängender Zeichner, der Strich für Strich mit minutiösem Bemühen den Formen der Dinge nachfuhr, wie es für die damals beliebten topographischen Aufnahmen verlangt wurde. Seine ersten Versuche in der Malkunst galten der durchsichtigen, auf dünnflüssigen Auftrag beschränkten Wasserfarbenmalerei. Den Aquarellcharakter behielten seine Arbeiten, auch wenn sie in Öl ausgeführt waren, lange Jahre hindurch. Auf dem Gebiete des Aquarells liegen seine Glanzleistungen. Er hat dem Material, namentlich bei kleinem Format, Wirkungen von einer Frische, Klarheit und

Tonschönheit abgewonnen, denen kaum etwas an die Seite zu stellen ist. Es gibt berauschende Blätter von juwelenhaftem Schimmer. Was sich an Aquarellen von ihm erhalten hat, ist eine ungeheure Menge von größter Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit. Die künstlerische Absicht geht bei dem Besten ganz in der technischen Bearbeitung auf. Von den Ölbildern kann man das nicht immer sagen.

Turners Verhältnis zur Natur war ein sehr eigentümliches. In seiner Jugend gewöhnt, nach bestimmten Örtlichkeiten und Gegenständen sorgfältig zu zeichnen — wie hat er z. B. das verwickelte Gefüge einer gotischen Kathedrale nachzuerleben und im einzelnen nachzuarbeiten gewußt! — pflegte er sich alles zeichnerisch zurechtzulegen. Farbige Studien vor der Natur hat er gar nicht, oder nur selten gemacht. Es gibt Schwarzweißzeichnungen, in die er sich Farbenangaben an den betreffenden Stellen nur eingeschrieben hat. Als er über die ersten Jugendversuche hinaus war, begnügte er sich vielfach mit ganz flüchtigen Skizzen an Ort und Stelle. Sein Gedächtnis muß ungemein entwickelt gewesen sein. Indem er seine Erinnerungsbilder für die künstlerische Gestaltung verwertete, machten sie aber in seiner Phantasie einen merkwürdigen Umwandlungsprozeß durch.

Bei dem Entwerfen seiner großen Gemälde neigt er zu formalen Konstruktionen. Darin steckt ein Stück Vergangenheit. Seine Kompositionen haben etwas Künstliches, ja Gekünsteltes und beeinträchtigen nicht selten die Illusionsfähigkeit der Bilder. Er nimmt sich verschiedene Maler der Vorzeit zum Muster. Seine Jugend steht unter dem Zeichen eines Eklektizismus. Claude Lorrain, die Holländer des 17. Jahrhunderts, Ruisdael, Cuyp, die Marinemaler, von den Engländern namentlich Wilson haben ihn beeinflußt. In W. Armstrongs Biographie wird mit Recht darauf hingewiesen, daß er in den Seestücken seiner ersten Periode (ca. 1800—1805) die ganze Aufmerksamkeit auf „das maritime Drama“ richtet und zu wenig an die eigentliche Malerei denkt. In der nächsten Phase rivalisiert er mit Claude in dem Aufbau und der Durchleuchtung heroischer Landschaften. Aber er wirkt auf diesem besonderen Gebiet neben Claude sowohl nach der formalen, wie nach der koloristischen Seite unruhiger und wirrer. Für den Mangel an klassischer Größe und Strenge des Formgefühls wußte er keinen vollen Ersatz zu schaffen.

Während Constable sich an das hielt, was die Heimat bot, und seine Naturauffassung nur immer mehr zu vertiefen trachtete, ist es Turners Leidenschaft, seinen Motivenschatz fortwährend zu erweitern. Er durchreiste unausgesetzt das nördliche und südliche Europa und suchte sich über jede Art von Szenerie an den Küsten und in den Bergen durch den Augenschein zu

unterrichten. Auch in seine Bilder hat sich nicht selten etwas wie Reisehast und Unruhe eingeschlichen.

Man hat bei seinen Landschaften zu unterscheiden zwischen solchen, die ein Stück Natur möglichst so, wie es gesehen wurde, wiedergeben wollen, den mehr realistischen, und solchen, bei denen, um einer poetischen Fiktion zu dienen, die Anlage aus der Phantasie heraus umgebildet und in bestimmter Absicht gesteigert erscheint. Turner sucht vorwiegend durch die Suggestion einer poetischen Idee zu wirken. Seine Kunst ist mit viel Literarischem durchsetzt. Der Intellekt ist an den Wirkungen, die zustande gebracht werden, stark beteiligt. Wo es sich um eine sich nur einem empfundenen einfachen Natureindruck anpassende Veranschaulichung handelt, versagen die Mittel nicht selten. Man kann Armstrong nur beistimmen, daß ein Bild wie „Frosty morning" (National Gallery), das einen Wintertag auf dem Lande darstellt und in dem einfachen Motiv einem Crome nahe steht, in der Qualität an Crome nicht heranreicht.

Bei dem stark Konstruierten, das, wie schon angedeutet wurde, für den Aufbau der Turnerschen Gemälde bezeichnend ist, kommt ein einheitlicher Gesamteindruck öfter nicht zustande. Man hat nicht selten das Gefühl, ein aus einzelnen Teilen zusammengestücktes Ganzes vor sich zu haben, bei dem die Nähte nicht völlig verdeckt sind. Gründe werden hinter- und übereinander geschoben, ohne daß eine ganz klare Naturvorstellung dahinter steht. Manche Partien tragen einen ausgesprochen zeichnerischen Charakter, andere sind mehr koloristisch durchempfunden. So kommt es auch, daß die großen Bilder nicht immer in ihrem Format genau der Konzeption zu entsprechen scheinen. Sie sehen manchmal aus wie Vergrößerungen. Es fehlt an dem Zwingenden einer restlos verwirklichten künstlerischen Idee.

In der Ölmalerei kann Turner nur langsam die koloristischen Schwierigkeiten überwinden. Er kommt zuerst über eine gewisse Schwere und Monotonie nicht hinweg. Die Färbung bleibt tief, trübe, konventionell. Vorgefaßte Harmonien sind maßgebend. Alles wird einem braun-goldenen Ton untergeordnet. Besonders Reynolds, Wilson, Cuyp, Claude beeinflussen sein Kolorit. Allmählich bereichert er seine Palette. In der Epoche, als er zu Werken Claudes Seitenstücke zu schaffen sucht, hat er die Absicht sein Vorbild durch luminaristische Effekte zu übertrumpfen. Farbenprobleme, die an das Phantastische streifen, reizen und beschäftigen ihn. Die Sonne will er malen. Er läßt den Sonnenball hinter einem Dunstschleier erscheinen und schildert die mannigfaltigen Reflexe zwischen Gelb und Rot, die durch die Strahlungen an den Wolken und in der Luft hervorgerufen werden. Seine Koloristik neigt

zum Bunten und Bizarren. Und nicht selten sind bei Werken dieser Zeit die Erinnerungsbilder des Künstlers nicht genügend stark gewesen, so daß die aus der Phantasie nachgeschaffenen Lichterscheinungen nicht ganz glaubhaft und wie Konstruktionen wirken. Bei nachlässigem Aufbau haben dann die Arbeiten etwas Hybrides.

Am Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts ist Turner in eine Phase getreten, wo er alles daran setzt, die Farbigkeit von Natureindrücken, wie sie von ihm gesehen worden ist, möglichst suggestiv wiederaufleben zu lassen. Er hält sich vor allem an das Koloristische und strebt danach, das Bild in enge Beziehungen zu seinen Augenerlebnissen zu bringen. Man darf aber nicht übersehen, daß er mit solchen Bestrebungen eine gleiche Richtung einschlägt wie eine Hauptströmung der europäischen Malerei. Die Engländer Constable und Bonington, von dem noch zu sprechen sein wird, hatten ihr Lebenswerk schon der Nachwelt hinterlassen. In Frankreich steht Delacroix und der Kolorismus der Romantik auf der Höhe. Auch wenn Turner danach trachtet, daß die Farbenstimmung zugleich eine symbolische Bedeutung für die poetische Idee eines Werkes erhält, so teilt er das zum Teil mit der französischen Romantik. Auf eine literarische Pointe hat er bis zuletzt nicht gern verzichtet.

Wenn seine neuen koloristischen Versuche auch nicht vereinzelt innerhalb der Zeitrichtung dastehen, so ist doch die Art von Problemen, die er aufnimmt, eine besondere. Er wendet sich mit Vorliebe den in eminentem Sinne malerischen Vorgängen zu. Luft- und Beleuchtungsphänomene, atmosphärische Schauspiele, bei denen alle festen Formen sich schemenhaft auflösen, zogen ihn in der letzten Zeit vornehmlich an.

Die malerischen Reize verschwimmender Fernbilder hatten schon früh auf ihn gewirkt. Auf der um 1810 entstandenen Ansicht von Windsor (National Gallery Nr. 486) ist die Partie mit dem Schloß über den Baumgruppen in der Unbestimmtheit eines Nebeltages gegeben. Während hier aber das Ganze durch einen silbrig grauen Ton zusammengefaßt wird, ist es ihm später um reiche und gewaltige Farbenwirkungen zu tun. Wir sehen Nebelmassen, die durch Strahlungen der Sonne oder durch künstliche Effekte beleuchtet werden, die von Flammengarben durchzuckt und durchglüht erscheinen. Stark wirkten auf seine Phantasie die Phänomene, die durch die neuen Dampfbeförderungsmittel hervorgerufen werden: wenn dunkle Rauchmengen, die aus dem Schornstein eines Dampfschiffes oder einer Lokomotive aufsteigen, sich allmählich in die Luft auflösen und durch das Licht in verschiedenen Tönungen gefärbt werden. Oder er läßt Erscheinungen wie die Stadt Venedig hinter den Dunst-

schleiern des Meeres auftauchen in einer märchenhaften Vision, wo sich alles zu luftigen Gebilden verflüchtigt.

Auf solche Art von Naturvorgängen ist allerdings noch kein Auge eines früheren Malers eingestellt gewesen. Turner mußte sich für deren malerische Verwirklichung neue technische Prozeduren selbständig ausbilden. Die Illusion der atmosphärischen Effekte sollte voll zum Ausdruck kommen. Er hat durch neue Anschauungsmöglichkeiten die Malerei bereichert. Die Tendenz seiner Kunst wird jetzt, ein impressionistisch konzipiertes Farbenbild auch technisch daraufhin durchzuarbeiten.

Das berühmte Bild: „The Fighting Temeraire" (1839. Abb. S. 51) zeigt Turner im Vollbesitz seiner neuen Mittel. Wir sehen das alte Schlachtschiff, das den Sieg bei Trafalgar hatte mit erkämpfen helfen, auf der letzten Fahrt in der Themse, um zum Abbruch geschleppt zu werden. Es ist Sonnenuntergang. Im Ringen der letzten glühenden Strahlen mit den Nebel- und Wolkenmassen entsteht ein buntes Bild vielfältiger Reflexe am Himmel, auf dem Themsewasser, an der im Dunst verschwimmenden Häusermasse. Der Fluß spiegelt die in brennendem Rot leuchtenden Wolken auf der rechten Seite. Gelb, Orange und Rot bestimmen hier das Farbenkonzert. Nach links und nach dem Hintergrunde zu löst sich alles in einen bläulichen Schimmer auf. Der Effekt geht auf Studien zurück, die Turner gelegentlich des Brandes des Westminster-Palastes gemacht hatte. Das Ganze wirkt ungemein suggestiv. Man bemerke aber, wie bei der Gruppe der Schiffe noch immer ein Schwanken zwischen zeichnerischer Detaillierung und impressionistischer malerischer Auffassung hervortritt, das sich durch die ganze Kunst Turners hindurchzieht. Diese Schiffsgruppe hat etwas bühnenmäßig Effektvolles. Die Konzeption ist durch einen poetischen Kontrast bestimmt worden: die dunkle gespenstische Barkasse, die das von Licht übergossene Siegesschiff in den Untergang führt. Auf symbolische Wirkungen wird mit der Assoziation von Vorstellungen gerechnet. Man denkt an den sterbenden Helden. Der Himmel erglüht in Götterdämmerungsstimmung. Das dichterisch Phantasievolle nimmt bei Turner einen weiten Raum ein ganz im Gegensatz zu Constable, der sich damit begnügt das zu geben, was er vor einem Stück Natur empfindet. Die Neigung alles poetisch zu steigern und bis an die Grenze des Phantastischen zu treiben, ist das stark romantische Element in Turners Kunst.

Das Gemälde „Approach to Venice" (1842. Abb. S. 53) gibt den reinsten Niederschlag eines Augenerlebnisses. Turners Gefallen an dem Verschwommenen, Zerfließenden, Nebulosen geht hier sehr weit. In dem Flimmern des Dunstes fern in der Tiefe ahnt man die Lagunenstadt. Die Strahlen der

Sonne drängen sich durch die schwere Atmosphäre hindurch. In der Mitte, wo ihre Bahn das Wasser am stärksten trifft, ist das Lichtzentrum des Bildes, herausgehoben durch einen pastosen Auftrag. Bunte Reflexe in Himmel und Wasser, ein buntes Gewirr von Gondeln. Die Üppigkeit des Farbenensembles, in dem ein kräftiges Gelb vorherrscht, hat etwas Berauschendes. Das Problem,

TURNER: THE FIGHTING TEMERAIRE
London, National Gallery

ein vages Neben- und Durcheinander von Wasser, Gondeln, verschwommenen Gebäuden, durch eine verbindende Luftschicht zusammengefaßt, in der Unbestimmtheit eines Ferneindrucks malerisch zu veranschaulichen, hat hier eine bestimmte Lösung gefunden. Wie unterscheidet sich das von einer venezianischen Ansicht Guardis, der bis dahin in der rein malerischen Umsetzung des optischen Eindrucks, in der impressionistischen Zerflossenheit am weitesten gegangen war. Er stellte das Farbenbild auf seinen grauen Gesamtton ein; die Wiedergabe des Wassers behält etwas Schematisches. Turner bringt mit

seinen Mitteln das Flüssige des Wassers, das Atmosphärische der Luft ganz anders zum Bewußtsein. Indem er bei jeder Impression die farbigen Nuancen aufzufassen sucht und die Reflexe als farbig differenzierte Fleckenanlagen ausdeutet, erreicht er einen größeren Reichtum in der koloristischen Wirkung. Ruskin hatte für seine Zeit recht, wenn er sagte, Turner sei der einzige Maler, der jemals die Fläche stiller und die Kraft erregter Gewässer gemalt habe. Die Farbigkeit seines Wassers wird erst durch den modernen Impressionismus überboten.

Man hat Turner verschiedentlich schon als Impressionisten angesehen. Zu dem Gemälde „Rain, Steam and Speed" (National Gallery), das einen Eisenbahnzug unter dem Tosen der Elemente in einer Berglandschaft über eine Brücke fahrend wiedergibt, bemerkt Armstrong, er könne zwischen solcher Darstellung und einem guten Monet nur wenig maßgebende Unterschiede sehen. Turner ist Impressionist, insoweit er durch die Farbe an sich Erscheinungswerte zur Anschauung bringt, besonders solche, die nicht an feste Formen geknüpft sind, Himmel, Wasser, Atmosphäre. Formal bestimmte Objekte rein impressionistisch überzeugend zu veranschaulichen, ist ihm nicht gelungen. Darin geht der moderne Impressionismus über ihn hinaus, wie wir sehen werden. Seine Kunst zeigt uns einen stetigen Kampf zwischen zeichnerischem Detail und malerisch optischer Erscheinung.

Am besten und feinsten kommt dieser Kampf in den kleinen Aquarellen zum Ausgleich. Was für Blätter von unvergleichlicher Schönheit enthält die Serie der venezianischen Ansichten in der Sammlung, die er der englischen Nation vermacht hat. In der pikanten Art des Sehens und Nuancierens berührt er sich hier manchmal mit Whistler. Die Impression findet durch die technische Ausführung die entsprechendste Umsetzung.

Daß Turner ein Genie war, unterliegt keinem Zweifel. In bezug auf Arbeitskraft und Reichtum der Darstellungsmotive kommen ihm wenige gleich. Seinem Schaffen fehlt eine ruhige Ausgeglichenheit. Das Bizarre und Exzentrische, das sich in seiner Lebensführung kundgibt, bricht auch in seiner Kunst durch. Er hat bis heute seine glühenden Bewunderer; es fehlt aber auch nicht an solchen, die sich ablehnend verhalten. Außerhalb Englands hat er nie großes Interesse gefunden. Wie man sich zu ihm stellt, wird viel von der persönlichen Geschmacksrichtung abhängen. Durch seine Willkür fordert er ganz anders zum Widerspruch heraus als etwa Constable.

Die Art seiner Kunst war nicht dazu angetan Schule zu machen. Der unmittelbare Einfluß, den er auf seine Zeit ausübte, blieb gering. Seine luminaristischen Versuche erschienen in dem Augenblick, als sie für ihn den

TURNER: APPROACH TO VENICE
London, National Gallery

höchsten Ernst gewannen und die letzte ihm erreichbare Lösung fanden, den meisten seiner Landsleute abstrus.

Welche Beachtung aber das Lichtproblem am Anfang des 19. Jahrhunderts in englischen Malerkreisen fand, geht aus einem interessanten Dokument hervor, das Walter Stengel unter dem Titel „Eine Freilicht-Prophezeiung" veröffentlicht hat (Kunst und Künstler IV). Die Prophezeiung steht in der Broschüre eines in London geborenen Malers deutscher Abkunft, Henry Richter, die den Titel führt: „Day-Light, a recent discovery in the art of painting" (London, Ackermann 1817). Die Betrachtungen knüpfen an eine Ausstellung alter Meister an, die im Jahre 1815 in London stattfand. Der Verfasser kleidet das Ganze höchst amüsant in die Form von Gesprächen, die an einem Abend in den Ausstellungsräumen vor den Bildern zwischen den Geistern der großen alten Maler (Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Teniers, Cuyp), deren Werke an den Wänden hängen, ihm selbst und zwei anderen „Modernen", einem Maler und einem Kunstfreund, geführt werden. Die Tendenz ist, für das Malen im Freien Propaganda zu machen. Rembrandt tritt als Wortführer für eine kommende Pleinair-Malerei auf, die die alte Dunkelmalerei überwinden wird. „Und fragt ihr, ob ich darum bange bin: ich kann euch sagen, ich bin guter Hoffnung."

Nach den Forschungen, die Stengel angestellt hat, sind in den Werken des Malers Henry Richter selbst keine pleinairistischen Spuren zu entdecken. Es ist etwas anderes, etwas als Prinzip erkannt und ausgesprochen zu haben und die Mittel und Fähigkeiten zu besitzen, das Erkannte in die Tat umzusetzen. Das Freilicht-Problem muß im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein Gesprächsthema in Londoner Ateliers gebildet haben. Richters Ausführungen beruhen jedenfalls auf den von ihm beobachteten Bestrebungen, wie sie in der Kunst Constables und Turners Ausdruck fanden, die er theoretisch zu formulieren suchte.

Neben diesen beiden Meistern hat ein dritter Engländer intensiv auf impressionistische Ziele hingearbeitet: Richard Parkes Bonington (1802—1828). Er ist historisch besonders wichtig wegen seiner Vermittlerrolle zwischen englischer und französischer Kunst. Mit seinem Vater, der ein Trinker und brutaler Mensch war, gelangte er dreizehnjährig nach Calais und hatte das Glück, daß ein hier ansässiger englischer Maler, Louis Francia, seiner Leidenschaft Künstler zu werden entgegenkam, ihn zu sich nahm und in der Malerei unterrichtete. Er widmet sich vorzugsweise der Landschaftsmalerei und erweist auf diesem Gebiet seinen Zusammenhang mit der englischen Schule. 1817 ist er in Paris und bildet sich hier weiter aus. Besonders kopiert er eifrig die alten Nieder-

BONINGTON: PARK VON VERSAILLES
Paris, Louvre

länder des Louvre. Mit Delacroix, an den er eine Empfehlung mitgebracht hatte, schließt er enge Freundschaft. Sie treiben beide zusammen Aquarellstudien und beeinflussen sich gegenseitig. Bonington war eine ungemein frühreife Begabung. Er besaß eine Leichtigkeit des Schaffens, eine Verve im malerischen Ausdruck, die den Franzosen außerordentlich imponierte. Alles, was er anrührte, ging ihm von der Hand. Seine Geschicklichkeit erstreckte sich gerade auf das, woran man damals in Frankreich zur Zeit der Herrschaft des Klassizismus am wenigsten gewöhnt war: einen Natureindruck mit größter Unmittelbarkeit so wie er sich ihm eingeprägt hatte wiederzugeben. Die Landschaftsmalerei lag in Frankreich danieder. Der einzige würdige Vertreter, Georges Michel, lebte in der Verborgenheit. Bonington machte, wie es die Engländer gewohnt waren, intensive Studien unmittelbar vor der Natur. In jedem Sommer unternahm er Reisen und malte verschiedene Arten von

Szenerien. 1826 war er in Italien, ohne sich aber wie die jungen Rompreisgewinner der klassischen Kunst in die Arme zu werfen. Er studierte die Natur. Längere Zeit blieb er in Venedig. Auf diesen Aufenthalt gehen Ansichten der Stadt zurück, von denen sich eine im Louvre befindet. In demselben Jahre war der junge Corot in Rom. Beide, der Engländer wie der Franzose, suchten dasselbe in Italien: Anregung für ihre Phantasie, um dann die südliche Natur so wie sie sie wirklich sahen, malerisch auszudeuten. Bonington hatte kein Sondergebiet, er wagte sich an alles. Und vermöge seiner phänomenalen Geschicklichkeit wußte er für alles einen malerischen Ausdruck zu finden. Welche historische Bedeutung er für die Franzosen gewann, hat Delacroix später in einem Briefe an Bürger-Thoré zusammengefaßt: er habe ihnen ein fremdes, neues und sehr verführerisches Element gebracht, und sie alle in die Bahn gezogen, die dann durch die großen Landschafter von 1830 so glänzend durchmessen sei.

Das neue Element ist malerisch impressionistisch. Man wird sich der Errungenschaft, die Boningtons Anschauungsweise für Frankreich bedeutete, bewußt werden, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Stelle das Landschaftliche in den maßgebenden historischen und mythologischen Bildern der Zeit als rein formaler Bestandteil einnahm. Ihr Einfluß wurde dadurch erhöht, daß er zu Delacroix, dem Führer der romantischen Bewegung, in so enge Beziehungen trat.

Die Ansicht aus dem Park von Versailles (Louvre. Abb. S. 55) ist eine ganz impressionistische Studie. Im Hintergrunde das Schloß, das man über das große Bassin hinweg sieht, in der Unbestimmtheit des Ferneindrucks angelegt. Auf den Wegen und Rasenparketten Menschen, die nur als belebende und farbengebende Elemente Wert für das Ganze erhalten. Die Malweise ist pastos. Auf dem Sockel der vorderen Bassinstatue liegt das hellste Licht, mit dickem Weiß aufgetragen. Ein paar hervorstechende Rot: an dem Tuch der vor jenem Sockel sitzenden Frau, an den Hosen und Epauletten des Soldaten rechts. Der Himmel ist in bunten Tönen gehalten, wie sie der englischen Landschafterschule damals eigentümlich waren. Das Ganze wirkt ungemein farbig und hell und entspricht dem Eindruck einer bestimmten Stunde. Indem der Maler von diesem ausgeht, arbeitet er mit Flecken auf eine Nuancierung von Farbigkeiten, von Helligkeiten und Dunkelheiten hin, ohne sich auf formale Konstruktionen einzulassen. Welch eine Tiefe und Weite ist durch die farbige Behandlung erreicht, welch packende Lebendigkeit in der Wiedergabe der momentanen Erscheinung. Das ist ganz im Geiste und mit der Technik Constables gemalt. Das Problem der Moderne, einen visuellen

Eindruck möglichst unter Ausschaltung aller nicht visuellen Faktoren malerisch wiedererstehen zu lassen, ist vorgezeichnet.

Welcher Zartheit Bonington auch fähig war, zeigt die „Ansicht von der Küste der Normandie“ (Louvre). Vorn ein gelbbrauner Strand mit ein paar pikanten Farbenflecken; die Fläche belebt durch einen bespannten Leiterwagen und Schiffe. In weitem Bogen ziehen sich die weißlichen Kalkfelsen an der Küste entlang. Durch eine blaue „touche“ wird der Wasserrand gegen die Berge abgezeichnet. Dreiviertel des Bildes nimmt der wolkige Himmel ein. Auch hier ist jedes Detail dem Gesamteindruck geopfert. Wie ein Hauch dämmert diese Farbenvision vor uns auf. Man bekommt eine Vorstellung von dem Charme und der Grazie, die Bonington in seinen glücklichsten Stunden zu Gebote standen.

BONINGTON: KÜSTE DER NORMANDIE
Paris, Louvre

Bei der Leichtigkeit seines Schaffens war allerdings auch manches, was er aus der Hand ließ, nicht vollwichtig. Delacroix berührt in seinem Tagebuch mehrmals den Zug von Oberflächlichkeit, der seiner Kunst anhaftete.

Bonington hat sich auch im reinen Figurenbilde betätigt. Das lebens-

große Brustbild „La vieille Gouvernante" (Louvre) hat etwas Rembrandtartiges in der breiten Anlage und farbigen Durchführung. Am bekanntesten sind seine kleinen historischen Genreszenen. Auf diesem Gebiet haben er und Delacroix sich gegenseitig beeinflußt. Auch hier ist er modern darin, daß er die Sache von der koloristischen Seite in Angriff nimmt. Er legt sich den Vorgang als farbige Impression zurecht und bringt dabei das historische Moment treffend und pikant heraus. In dieser Art von Darstellungen erscheint er wie ein Vorläufer von Lami, Isabey, Menzel.

In seine englische Heimat ist er immer nur für kurze Zeit zurückgekehrt. Von den Franzosen wird er beinahe als einer der ihrigen angesehen. Er und Constable haben ihnen im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts die stärksten Anregungen gegeben. Im Salon von 1824 fand eine Kollektivausstellung der Engländer statt, in der beide reich vertreten waren. Aus zeitgenössischen Berichten vermögen wir zu entnehmen, welchen Eindruck diese gemacht hat.

Auf Turner hat die französische Kunst jener Zeit nicht sichtbar reagiert. Sein Impressionismus in seiner extremen Fassung hatte etwas zu Vages und war keiner Weiterbildung mehr fähig. In bezug auf Formauflösung ging er bis zum Äußersten, ohne daß das, wie wir sahen, immer auf einer ganz überzeugenden Naturanschauung beruhte. Er schwankte und schweifte auch im Wesenlosen. Daß er von den Engländern auch in seiner späteren Phase gewürdigt wurde, hatte er hauptsächlich dem zu verdanken, daß er einen literarischen Helfer fand in John Ruskin.

Da Ruskin als Persönlichkeit und als Kunstkritiker in England ein kanonisches Ansehen genoß und weithin großen Einfluß gewann, so scheint es nicht überflüssig, wenn wir uns klar zu machen versuchen, wie er sich zu der impressionistischen Naturwiedergabe gestellt hat. Von seiner Kunstanschauung aus erscheint es beinahe unbegreiflich, wie er Turner bis zu seinen letzten extremsten Formulierungen folgen und mit Begeisterung für ihn eintreten konnte, als er von allen seinen Anhängern verlassen war. Er begann seine Laufbahn mit einer Verteidigung Turners. Die „Modern painters" sind zu einer Rechtfertigung der Turnerschen Kunst geschrieben.

Wenn man seine Schriften im ganzen überblickt, so möchte man zweifeln, ob er überhaupt eine wirkliche Beziehung zu dem eigentlich Malerischen in der Malerei gehabt haben kann. Das zeigt sein Verhältnis zu den großen Holländern, Rembrandt vor allem, zu Constable und Whistler. Kann man ein tieferes malerisches Verständnis bei jemandem vermuten, der den Satz niederschrieb: „Niedrige Gesinnung, Flauheit oder Irreligiosität werden wohl in der Tat immer durch Kunst in braun und grau ihren Ausdruck finden, wie

bei Rembrandt, Caravaggio und Salvator?" Sagt nicht die Aneinanderkoppelung der drei Namen in diesem Zusammenhang schon genug? Ruskin war zweifellos eine künstlerisch angelegte Natur, aber er war auch eine durch und durch literarische Natur. Seine Stärke und seine Schwäche war, daß er alles ganz subjektiv ansah. Er hatte seine vorgefaßten Sympathien und Antipathien. Die venezianischen Maler des 16. Jahrhunderts verehrte er, die Niederländer des 17. haßte er. Am Mittelalter aber hing er mit ganzer Liebe.

Auf seine Grundüberzeugung wirft eine Stelle in einem Brief an seinen Freund Charles Norton (8. Januar 1876) ein helles Licht: „Auch weißt Du, daß das Mittelalter für mich das einzige Zeitalter ist; der Glaube des Angelico schuf seine besten Werke. Daran halte ich fest als an einer bewiesenen Tatsache. Alle moderne Wissenschaft und Philosophie bringt Fehlgeburten hervor. Jener wundergläubige Glaube zeitigte gute Frucht — die beste, die die Welt bis zur Stunde gesehen hat."

Solche Gedanken hat schon Friedrich Schlegel ausgesprochen. Das ist ganz romantisch empfunden. In der Tat wird man Ruskin am nächsten kommen, wenn man ihn von der romantischen Seite zu begreifen sucht. Er ist aus der Romantik heraus erwachsen. Wenn es die Tendenz der Modern painters ist, die moderne Landschaftsmalerei mit Turner an der Spitze der alten gegenüber in das rechte Licht zu stellen und ihr den Vorzug zu geben, so geschieht das in der Hauptsache um ihres romantischen Gehaltes willen. Auch für unsere deutschen Romantiker ist das Romantische das „Moderne". An Turners Werken fesselte Ruskin in höchstem Maße der Inhalt, die poetische Idee, das romantische Gefühl, das dahinter steht. Er schätzte an seinem Heros, daß er „Maler und Dichter zugleich" war. Man lese seine berühmte Beschreibung des „Fighting Temeraire". Es ist eine literarische Umschreibung des poetischen Inhalts des Bildes. Darauf laufen Ruskins künstlerische Analysen überhaupt meist hinaus.

Wer durch seinen persönlichen Geschmack dazu geführt wird, dem poetischen Inhalt eines Kunstwerks einen großen Wert beizumessen, der ist gewiß dazu berechtigt, und es läßt sich nichts dagegen einwenden. Auch Baudelaire bekennt sich einmal zu einer besonderen Bewunderung für das Poetisch-Literarische in Gemälden (Salon von 1855, Curiosités esthétiques S. 242). Ihm steht die „imagination" an erster Stelle (S. 264). Für die ästhetische Einschätzung kommt es aber darauf an, welche Formung die Idee mit den spezifischen Mitteln der betreffenden bildenden Kunst erhalten hat, ob der Inhalt ganz in die Form aufgeht. Die neuere Kunstbetrachtung hat als Mittel zur Beurteilung solcher rein künstlerischen Fragen die formale Analyse auszubilden gesucht. Von dem, was Ruskin über gewisse artistische

Probleme dachte und wußte, eine genaue Vorstellung zu erlangen, ist deshalb besonders schwer, weil er nicht zu einer systematischen Kunstbetrachtung gekommen ist. Seine Anschauungen und Ausdrucksweisen wechseln an verschiedenen Stellen seiner Werke. Er ist willkürlich, von Stimmungen und von dem Zweck, den er gerade im Auge hat, abhängig. Er sucht später auch immer einen Ausgleich zwischen seiner künstlerischen Mission und seinem sozialen Wirken. Man kann alles mögliche in seine Schriften hineinlegen und aus ihnen herauslesen. Bei dem Schillern seines Wesens, dem Schwanken seiner Ausdrucksformen haben sich Anhänger der verschiedensten künstlerischen Richtungen auf ihn als ihren ästhetischen Wortführer berufen können.

Über Turners künstlerische Mittel sucht er sich im ersten Bande der Modern painters Rechenschaft zu geben. Der impressionistische Charakter der späteren Werke kann ihm dabei nicht entgehen. In der Art, wie Turner mit Bewußtsein das Unbestimmte gibt, erkennt er ein neues Prinzip und sucht es zu begründen. Er kommt aber nicht weiter als bis zur Beschreibung von Wirkungen, die von den Bildern ausgehen. Das Impressionistische als eigentliches Problem der Anschauung und als malerisch technische Methode kann ihm nicht zum Bewußtsein gekommen sein. Er ist sich auch, wie aus allem hervorgeht, nie über die kunsttechnische Bedeutung einer Valeurmalerei klar geworden. Zu Turners Kunst fühlte er sich von Anfang an aus Gründen, die in seiner Natur und in der Richtung seiner Phantasie lagen, hingezogen. Turner selbst soll aber gesagt haben, Ruskin entdecke Dinge in seinen Bildern, von denen er (Turner) gar nichts wisse.

Daß Ruskin im allgemeinen nichts mit einer modernen realistischen Wiedergabe der Natur durch eine Valeurmalerei anzufangen wußte, zeigt die Mißachtung, die er Constables Kunst entgegenbrachte. Hier fehlten die großen Gedanken, die ihn zu poetischen Schilderungen inspirieren und für seine kunstvoll literarischen Beschreibungen begeistern konnten. In den Modern painters finden sich unausgesetzt Angriffe gegen ihn. Seine Naturwahrheit sei roh. Die Stellung, die er sich erworben, sei höchst unheilvoll gewesen, indem dadurch den Verschwommenheiten und Sudeleien des Modernismus Vorschub geleistet worden sei (Modern painters, III).

Man muß bei Ruskin zweierlei unterscheiden: sein persönliches Verhältnis zur Natur und seine Einsicht in die Möglichkeiten einer malerischen Interpretation von Natureindrücken. Sein Verhältnis zur Natur war gewiß künstlerisch. Echt romantisch trat er ihr mit einem tiefen religiösen Gefühl gegenüber. Er hatte ein offenes Auge für ihre Schönheiten — überall und an

den unscheinbarsten Stellen, wo sie zu seiner Zeit niemand sah und vermutete. Welch ein Beobachter gibt sich in den Sätzen kund: „Selbst die häßliche Lache, die sich über den Ableitungsröhren im Innern der schmutzigen Stadt bildet, ist nicht gänzlich gemein; wenn du tief genug blickst, wirst du das tiefe ernste Blau des fernen Himmels und die vorüberziehenden reinen Wolken darin erblicken. Es ist in dein Belieben gestellt, ob du den Unrat der Straße oder das Bild des Himmels darin erschaust" (Moderne Maler I, Jena, Diederichs, S. 120). Dieses persönliche Verhältnis zur Natur gestattete es ihm, in den verschiedenen Bänden der Modern painters mit einer bis ins einzelne gehenden Genauigkeit für die Erscheinungen der sichtbaren Welt und ihre Wirkungen Deutungen zu suchen. Er analysierte und beschrieb die verschiedenen Formen in der Natur. Allerdings mischt sich immer gleich in seine Anschauung die Reflexion. Auch über die farbigen Wirkungen der Dinge suchte er sich Rechenschaft zu geben. Das Malerische in der Malerei war ein Postulat seiner Ästhetik wie für die Romantik. Der große Fortschritt seiner Ästhetik gegenüber der deutschen Romantik besteht darin, daß er das Malerische dort aufzeigte, wo es zu finden ist: in der Natur. Aber über den Umfang und die Art der technischen Möglichkeiten, die es gibt, um einen malerischen Natureindruck in ein koloristisches Kunstwerk zu verwandeln, hat er keine Klarheit verbreitet.

Deshalb ist es auch unhaltbar, wenn man Ruskin schon zum Vertreter einer das impressionistische Problem in Betracht ziehenden Ästhetik hat stempeln wollen. Robert de la Sizeranne hat den Nachweis zu führen versucht. Er lehnt es von vornherein ab den Namen Impressionisten in weiterem Umfang anzuwenden als für die kleine Gruppe der französischen Maler, für die er geschaffen worden ist. Die Vorläufer dieser Künstler seien in England zu suchen; ihr Prophet sei John Ruskin. Als solcher erweise er sich durch sein Eintreten für die Anwendung von Tageslicht, seine Bevorzugung heller Bilder, seine Bekämpfung der Braun- und Asphaltmalerei, seine Hinweise auf farbige Schatten und Farbenzerlegungen. Das alles berechtigt doch aber noch nicht zu der Annahme, daß von ihm eine Formulierung des impressionistischen Problems ausgegangen sei. Seine ganze Kunstanschauung widerspricht vielmehr einer solchen Auffassung. Helligkeit und Freilicht fanden wir bereits in der Schrift von Henry Richter als Vorzüge hingestellt. Ruskin wurde durch eine ganz persönliche Geschmacksrichtung dahin geführt, helle Bilder vor dunklen zu bevorzugen. Fra Angelico und das Quattrocento waren nach dieser Richtung für ihn die glänzendsten Vorbilder — wo doch von Pleinair im heutigen Sinne nicht die Rede sein kann. Die englischen

Präraffaeliten erhob er auf den Schild, weil er in ihnen die Erneuerer der quattrocentistischen Kunstrichtung sah und weil er bei ihnen jenen Hang zum Mystischen fand, der ihm selbst so stark innewohnte. Im Laufe seiner Entwicklung wandte er sich ganz dem Mittelalterlich-Dekorativen zu, wie es durch William Morris und seine Gefolgschaft verkörpert wurde. Daß ihm die Tageslichtmalerei als pleinairistisch-technisches Problem zum Bewußtsein gekommen sei, dafür läßt sich keinerlei Beweis aus seinen Schriften erbringen.

Robert de la Sizeranne hat besonders den dritten Abschnitt der „Elements of drawing" dafür herangezogen, daß hier eine Anleitung zur impressionistischen Zerlegung der Farben gegeben sei. Er beruft sich auf den an dritter Stelle genannten Prozeß, der einer Farbenabstufung dienen soll: Breaking one colour in small points through or over another. Wenn man die daran geknüpften Bemerkungen unbefangen ansieht, so wird man kaum zu der Vermutung geführt werden, daß hier eine impressionistische Technik vorgeschrieben worden ist. Es handelt sich dabei lediglich um das Auftragen von Farben in kleinen Tupfen, das gerade so gut in den Manipulationen eines Miniaturisten und Aquarellisten wie eines modernen Impressionisten liegen kann. An eine impressionistische Technik zu denken verbietet sich von selbst, wenn man Ruskin dafür auf William Hunt und die „Old Water-Colour Society" exemplifizieren sieht.

Es beeinträchtigt in nichts Ruskins große Eigenschaften und weitreichende Verdienste, die gewiß vorwiegend auf einem anderen Gebiet als dem der reinen Kunstkritik liegen, wenn man nicht nur dem Versuche ihn als Bahnbrecher einer impressionistischen Kunstauffassung hinzustellen entgegentritt, sondern ihm überhaupt ein wirkliches Verständnis für impressionistische Malerei abspricht. Die Tendenz der Beweisführung von Robert de la Sizeranne läuft darauf hinaus den Gegensatz zwischen Ruskin und Whistler zu erklären. Er stellt es so hin, als ob Ruskin der fortgeschrittenere, der Vertreter einer pleinairistischen Hellmalerei gewesen wäre gegenüber Whistler, der eine Harmonisierung auf dunkler Basis bevorzugt habe. Aber als der Streit zwischen ihnen ausbrach, hatte Whistler doch schon lange seine hell und farbig gehaltenen Bilder in japanischem Geschmack gemalt. Und das von Ruskin beanstandete Bild in der Ausstellung, gegen das er sein Anathema schleuderte, war ein Nachtbild, von dem man doch nicht verlangen kann, daß es hell wirke. Was Robert de la Sizeranne für das Verhältnis zwischen Ruskin und Whistler als Grund angibt, ist gewiß nicht der springende Punkt. Und man wird auch nicht seiner damit in Zusammenhang aufgestellten Behauptung

folgen können, daß der unmittelbare Ursprung für den französischen Pleinairismus in England zu suchen sei, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Der Widerwille Ruskins gegen Whistler beruhte nicht bloß darauf, daß dieser gerade dunkel malte, während er Helligkeit verlangte. Ihm war vielmehr das Unbestimmte, malerisch Zerflossene an Whistlers Impressionen zuwider. Ruskin liebte das zeichnerisch Klare, Genaue, das Detail. Das ist der Grundzug seines Kunstgeschmacks, was man auch dagegen aus der für seine Jugendliebe Turner geschaffenen Gelegenheitsästhetik anführen mag. Und dann haßte er, der aristokratische Romantiker, in Whistler den Modernisten, den Mann mit dem Monocle, den Fin-de-siècle-Typus. In dem tiefen Gegensatz der beiden Naturen war die Abneigung begründet. In der Zeit des Streites war Ruskins Seele bei den Präraffaeliten, bei Burne Jones, bei Watts, bei William Morris. Und die Kunst, die auf dieser Seite gepflegt wurde, zum Teil retrospektiv, mit formaler und dekorativer Tendenz, lief dem spezifisch Modernen, das Whistler wollte und energisch verfocht, und das, wie wir sehen werden, auf französischer Kultur beruhte, stracks zuwider.

Was an impressionistischen Versuchen in England nach den großen Landschaftern zutage tritt, das finden wir namentlich bei den Zeichnern und Karikaturisten. Sie standen von den Künstlern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihrer Zeit, der Wirklichkeit und dem modernen Leben am engsten in Verbindung. Dem größten unter ihnen, Charles Keene, wollen wir noch eine kurze Betrachtung widmen.

Keene (1823—1891) hat als Karikaturist für England dieselbe Bedeutung wie Daumier in der ersten Hälfte des Jahrhunderts für Frankreich. Er begleitete das Leben seiner Zeit mit seinen Zeichnungen. Beide haben die Karikatur zum Range einer großen Kunst erhoben. Aber in Keenes Werken fehlt der gewaltige Zug, das phantastische Element, wodurch sich der französische Romantiker auszeichnet. Er war der Schilderer des Kleinen, Bürgerlichen, Gemütlichen. Sein Humor ist von einer sich immer gleich bleibenden Gutmütigkeit. Wie der englische Familienroman so appelliert seine Kunst an die Gefühle des gesunden und soliden Bürgertums. Er hat eine Neigung zum old fashioned. Aber seine künstlerische Ausdrucksweise hat etwas Modernes.

Seine Tätigkeit beschränkte sich fast ganz auf die Zeichnung als solche, Studien nach dem Leben, Vorlagen für Illustrationen. Sein Ehrgeiz war nicht wie der Daumiers auch als Maler zu glänzen. Schon früh ist er als Illustrator aufgetreten und ist dieser Beschäftigung sein ganzes Leben treu geblieben. Durch seine Beiträge in dem Witzblatt Punch ist er hauptsächlich berühmt

geworden und hat auf weite Kreise gewirkt. Seit Ende 1851 datiert seine Mitarbeiterschaft. Aber erst nach dem Tode von Leech 1864 trat er für diesen als Hauptzeichner ein.

Es ist interessant zu verfolgen, wie sich Keenes zeichnerischer Stil allmählich aus einer präraffaelitischen Befangenheit zu einer neuen Freiheit und Verve entwickelt. Der Realismus der Präraffaeliten ging auf eine möglichst genaue und objektive formale Umschreibung der Objekte mit dem Bestreben, ein gewisses Sentiment in den Zug der Linien zu legen. Es gibt gezeichnete Frauenköpfe aus Keenes Frühzeit, die völlig die strenge Linienführung und das Schwärmerische präraffaelitischer Schöpfungen zeigen (abgebildet bei Pennell S. 212 und 213). Auch das Interieur mit zwei Männern in der Sammlung Grönvold (Abb. S. 65) bringt die präraffaelitische Manier der Frühzeit klar zum Bewußtsein. Das ist der Stil, in dem Holman Hunt und Rossetti gezeichnet haben. Man bemerkt hier schon bei Keene das Bestreben, der Raumwirkung und der Beleuchtung gerecht zu werden. Er bildet dann seine Technik daraufhin weiter aus, die Lebendigkeit und die Illusion von Wirklichkeitsvorgängen zu steigern. Großen Eindruck machten auf ihn Menzels Illustrationen. Sie übten einen gewissen Einfluß nach der realistischen Seite aus. Seitdem er mit den Holzschnitten zu den Werken Friedrichs des Großen bekannt geworden war, behielt er den Deutschen, für den er die größte Verehrung hatte, immer im Auge. Auch Menzel wurde ein Bewunderer von Keene. Sie traten einmal schriftlich zu einander in Beziehung und tauschten Zeichnungen aus. Keene fühlte sich seiner ganzen Veranlagung nach zu dem germanischen Realismus hingezogen und hatte auch eine große Schätzung für Chodowiecki.

Sein reifer zeichnerischer Stil unterscheidet sich von dem Menzels durch eine man darf wohl sagen mehr impressionistische Nuance. Es muß aber berücksichtigt werden, daß, als er mit diesem hervortrat, der Franzose Constantin Guys bereits seit Jahren seiner freieren Zeichenweise in Illustrationen englischer Blätter Eingang verschafft hatte. Nach welcher Seite sich Keene entwickelt, wird deutlich, wenn man das Blatt mit dem Wagen, in dem ein altes Ehepaar sitzt (Sammlung Grönvold. Abb. S. 66), mit dem frühen Interieur vergleicht. Welch eine Sicherheit und Geschmeidigkeit hat seine Zeichenweise jetzt erlangt. Wie im Fluge bannt er die Erscheinungen. Wie ist der Ausdruck der Insassen des Wagens, die Wendung des Kutschers, das Traben des Pferdes in der Spontaneität des Moments erfaßt. Die Beleuchtung ist mit den Mitteln von Schwarz und Weiß geradezu zu einer pleinairistischen Wirkung gebracht. Wie Keene mit einem abgekürzten kühnen Strichverfahren immer

KEENE: ZEICHNUNG
Berlin, Sammlung Grönvold

nur das Wesentliche für Modellierung, Lichtführung und Ausdruck gibt, das unterscheidet ihn von der umständlicheren Formumschreibung Menzels. Und seine Zeichenweise entfaltet zugleich die größten Reize in der klaren und guten Disponierung von Hell und Dunkel für die Gesamtanlage. Er benutzt seine zeichnerischen Mittel in glänzender Weise, um die Impression als momentanes Erlebnis möglichst eindringlich herauszuarbeiten.

Die Wendung von dem linearen Stil der Präraffaeliten zu dem impressionistischen Keenes ist als Moment der Zeit bemerkenswert. Keenes Zeichenweise hat mit der Whistlers in seiner Frühzeit manche Berührungspunkte. Dieser hatte für den Punch-Zeichner die größte Bewunderung. Ruskin hatte ebensowenig wie für Whistler auch für Keene Auffassung. Er schätzte ihn nicht und hat ihn niemals erwähnt. Keene interpretiert einen der Anschauungsweise der guten alten englischen Bourgeoisie angepaßten Inhalt impressionistisch, mit einer gewissen Behäbigkeit, aber ohne Spießbürgerlichkeit. In Whistlers Kunst lebt ein anderer, nervöserer Geist, der sich an die verfeinerten Sinne einer kultivierten und ästhetisierten Gesellschaft wendet. Beide fanden in ihrer Glanzzeit in England kein Verständnis. Keene rangierte man unter die üblichen Illustratoren, ohne ihn nach einem höheren künstlerischen Maß zu bemessen, zu Whistler konnte man gar kein Ver-

hältnis finden. Die durch Whistler revolutionierte Kunstauffassung hat auch Keene in England zu neuem Ansehen gebracht. Für Whistlers Stellung können wir erst das richtige Verständnis finden, nachdem wir Frankreich in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen haben.

KEENE: ZEICHNUNG
Berlin, Sammlung Grenville

DER MODERNE IMPRESSIONISMUS IN FRANKREICH

Im vorigen Bande wurde auf die Rivalität von Klassizismus und Romantik hingewiesen, die in Frankreich die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht. Während der Klassizismus dem Rokoko gegenüber antiimpressionistisch war, wendet sich die koloristische Malerei der Romantik wieder impressionistischen Problemen zu. Will man den modernen Impressionismus entwicklungsgeschichtlich begreifen, so muß man seine Vorstufen von der Romantik her verfolgen. In den nächsten Abschnitten sollen die Hauptrichtungslinien im Hinblick darauf vorgezeichnet werden, ohne daß die Darstellung den Anspruch machte, als eine Geschichte der modernen französischen Malerei en miniature zu gelten.

Neben Goya gingen die Engländer am Anfang des 19. Jahrhunderts in der impressionistischen Gestaltung von Wirklichkeitsbildern allen anderen Ländern voran. Wir sahen, wie stark Géricault während seines Aufenthaltes in London 1820 die Überlegenheit des englischen Kolorismus empfunden hat (Band I, S. 245). Der koloristische Impressionismus Englands hatte ein ganz anderes realistisches Verhältnis zur Wirklichkeit als das 18. Jahrhundert. Für die neue Zeit tritt an Stelle des Strebens nach Grazie im Rokoko und nach einer aus der Antike oder der italienischen Renaissance abgeleiteten idealen Schönheit im Klassizismus als großes Problem die Eroberung der reinen Natur so wie sie dem menschlichen Auge erscheint.

Jede Epoche hat ihre besondere Art von Modernität, wenn wir darunter die richtunggebende Tendenz der kräftigsten Zeitelemente verstehen. Der erste Kunstschriftsteller größeren Stils, Vasari, hat schon das Moderne in verschiedenen Kunstperioden seines Landes herausgefühlt und zu formulieren gesucht. Ausdrücke wie arte oder maniera moderna finden sich bei ihm

häufig. Er wendet sie einmal auf das Quattrocento an, wenn er die charakteristischen neuen Eigenschaften dieser Kunst im Gegensatz zu dem Giottesken Trecento betonen will. Und er gebraucht sie dann, um die für ihn im höchsten Sinne moderne Richtung des Michelangelo allem Früheren gegenüber in das rechte Licht zu setzen.

Für das 19. Jahrhundert wird das eigentlich Moderne das Sichloslösen von jeder Konvention, das Schöpfen und Schaffen aus der eigenen Anschauung, die künstlerische Verarbeitung persönlichster Eindrücke. Jeder will sich selbständig in die Welt der Erscheinungen vertiefen und nicht von fremden Vorbildern abhängig machen. Die Maler suchen die engste Berührung mit der Natur. Ein starker Individualismus bricht sich Bahn. In ihm liegt vielleicht auch der Hauptgrund für einen der größten Mängel der modernen Malerei: die Unfähigkeit zur Lösung umfangreicher monumentaler und dekorativer Aufgaben.

Der Klassizismus wird durch die romantische Malerei zurückgedrängt, indem sie sich, anstatt immer nur an die Antike und Raffael zu denken, an einem neuen Kreis von Vorbildern inspiriert: an den großen niederländischen und spanischen Koloristen und Realisten. Wir sahen, wie Delacroix' Kolorismus gleich in mächtigem Anlauf die Bahn erschlossen hat. Was durch die romantische Malerei gewonnen war, wurde von den nächsten Generationen weitergebildet. Sie alle blickten auf Delacroix als ihren Ahn zurück. Die impressionistischen Elemente, die seine Kunst enthielt, gehen nicht verloren.

Überschaut man die Schöpfungen der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, so weit sie im Sinne der Zeit modern sind, so lassen sich Entwicklungsmomente nachweisen, die zu der neuen impressionistischen Schule hinführen. Der moderne Impressionismus erscheint als die letzte Konsequenz der vorhergehenden koloristischen Bestrebungen. Durch eine materialistisch realistische Richtung, die der Romantik folgt, wird der Wirklichkeitssinn noch mehr vertieft und dadurch dem Impressionismus nach einer gewissen Seite vorgearbeitet. Kein anderes Land hat so gerade und selbständig den Weg der Entwicklung durchlaufen. Die neue Problemstellung ist eine spezifisch französische Errungenschaft. Das Bekanntwerden mit dem ostasiatischen Impressionismus trug dazu bei, verschiedene Bestrebungen, die dasselbe Ziel vor sich sahen, in eine bestimmte Richtung zu lenken.

ROMANTISCHE MALEREI

Romantische Malerei ist ein Begriff, der wenn überhaupt wohl ebenso schwierig zu definieren ist wie Romantik selbst. Es wurde schon im vorigen Bande von der Entstehung einer romantischen Kunst und dem Ausdruck, den die Malerei dafür suchte, gesprochen. Die Romantik erhält mit der Zeit verschiedene Nuancen. Von denen, die in der romantischen Zeitströmung standen, hat mancher eine von der des anderen sehr abweichende Ansicht über das, was romantisch sei.

Baudelaire hat in seinem Salon von 1846 umschrieben, was er unter einer romantischen Kunst versteht. Da seine Sinne für das Künstlerische wie für das Literarische gleich fein empfänglich waren, und er in den Kreisen der Schaffenden, mit denen er immer in enger Verbindung stand, starke Beachtung fand, so ist es von Wert seine Meinung zu hören: „Der Romantismus liegt genau genommen weder in der Wahl der Süjets noch in dem Sichanklammern an das Wahre, sondern in einer besonderen Art des Fühlens." „Für mich ist der Romantismus der jüngste, der aktuellste Ausdruck des Schönen." „Wer von Romantismus spricht, meint moderne Kunst, — das heißt Intimität, Vergeistigung, Farbe, Streben nach dem Unendlichen, ausgedrückt durch alle die Mittel, die den Künsten zu Gebote stehen."

Soviel darf wohl im allgemeinen gelten, daß, wenn man romantische Malerei nennt, keinerlei formale Eigenschaften damit gekennzeichnet werden. Das Romantische liegt in dem Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff, in einer besonderen Richtung der Seele und Phantasie. Welcher Art das behandelte Süjet ist, ob historisch oder modern, kommt dabei nicht in Betracht. Formal und technisch kann ein romantischer Phantasiegehalt in sehr verschiedener Weise gestaltet werden. Wir werden bei unserer Betrachtung für die Epoche, die wir ins Auge fassen, den Begriff nur historisch verwenden und versuchen, Eigenschaften der aus romantischem Geist heraus geborenen Malerei und die Bedingungen, unter denen diese zur Ausbildung gekommen sind, anzudeuten.

Das Streben der Romantik richtet sich darauf, einem starken seelischen Gefühl mit den eigensten Mitteln der Malerei Ausdruck zu verleihen, Stimmungen durch eine symbolische Koloristik zu erzeugen. Durch seine Phantasie und durch seinen Kolorismus bildet Goya einen Übergang zur Romantik.

Welcher Art die von Delacroix ins Leben gerufene Malweise war, ist im vorigen Bande geschildert worden. Breite und Kraft des malerischen Vor-

trags. Energie des Ausdrucks sahen wir als Haupteigenschaften seiner Kunst. Innerhalb der Grenzen einer tiefen, satten Tönung hat er durch Farbenzerlegung einen großen Reichtum in der Koloristik entwickelt. An einer dunklen Grundstimmung hielt die Epoche im allgemeinen fest. Nur wenige verstanden die Probleme, die Delacroix aufstellte. Die meisten folgten den ausgetretenen Pfaden eines Akademismus, der, immer den letzten Fortschritten nachhinkend, sich aus klassischen und romantischen Formeln eine Methode zurechtmachte.

Unter den Künstlern der romantischen Periode, die dem modernen Impressionismus vorarbeiten, ist eine der bahnbrechenden Erscheinungen Honoré Daumier (1808—1879). Das Publikum seiner Zeit erkannte ihn nur als Karikaturenzeichner an. Auf diesem Gebiet ist er einer der größten Meister des 19. Jahrhunderts wie aller Zeiten. Er gehört zu den Begründern der modernen Karikatur. Die Romantik hat neue Möglichkeiten einer ironisierenden Behandlung geschaffen. Wie bei Goya schon eine ganz moderne satirische Phantastik auftritt, wurde früher erwähnt. Während das 18. Jahrhundert vornehmlich eine Situationskarikatur hatte, bildet sich im 19. eine Charakterkarikatur heraus.

Daumiers Art der Satire geht aus einer ungemein reichen und lebendigen Einbildungskraft hervor. Sein Gebiet beschränkt sich nicht auf das Zeitgenössische. Er gestaltet daneben poetische und phantastische Stoffe als echter Romantiker. In die große romantische Satire des alten Spanien, den Don Quijote, hat er sich gern vertieft. Es geht ein großer und zuweilen tragischer Zug durch seine Kunst. Hinter seiner politischen Satire, die seine Zeit am meisten bewegte, steht die Kraft einer leidenschaftlichen Persönlichkeit.

Er gab seiner Kunst eine sichere Grundlage durch eine tief eindringende Naturanschauung. Es wird erzählt, daß er nicht unmittelbar nach der Natur und dem Modell, sondern immer aus dem Gedächtnis arbeitete. Er hatte eine außerordentliche Auffassungsgabe für das Charakteristische, für das Bezeichnende eines Momentes und war ein Meister der psychologischen Beobachtung. Oft rückt er den Charakter und die Pointe der Situation nur durch eine leichte Übertreibung in ein bestimmtes Licht. Es lag aber auch in ihm, das Groteske in eine grandiose und gigantische Phantastik zu steigern. Dem Problem der Bewegung wandte er von Anfang an seine Aufmerksamkeit zu. Er sah das ganze Leben bewegt und war einer der ersten Künstler im 19. Jahrhundert, der Mittel besaß das zum Ausdruck zu bringen. Wie stark und mitreißend ist der Bewegungseindruck in einem Bilde „Die Flüchtlinge", das in der Weltausstellung von 1900 hing. Männer und Frauen ziehen zu

Fuß und zu Roß bei trübem Licht durch einen Hohlweg. Wir wissen nicht, was es für Leute sind, woher sie kommen und wohin sie gehen. Aber daß sie fliehen, tritt mit voller Eindringlichkeit in die Erscheinung. Das Vordrängen und Nachschieben der Masse, das Sichverlieren des Zuges kommt deutlich zum Bewußtsein. Die Kraft und Unruhe der Bewegung wird gesteigert durch die breiten, leeren Flächen der Höhenzüge, die das Menschengewimmel einfassen. Stimmungselemente von ergreifendem Ausdruck sind in echt romantischer Weise zur Anwendung gebracht.

DAUMIER: DER SAMMLER

Koloristisch hat Daumier seine Bilder stark monochrom gehalten. Er verwendet das Braun der romantischen Palette. Aber innerhalb des Tones nimmt er eine zielbewußte Valeurbezeichnung vor und differenziert meisterhaft mit breiter Pinselführung die Licht- und Schattenspiele. Wie sehr unterscheiden sich seine kleinen Ölgemälde mit genrehaften Motiven, von denen er eine ganze Anzahl geschaffen hat, von den gewöhnlichen Genremalereien der Zeit. In einem Bilde wie „Der Sammler“ beruht das Bestimmende des Eindrucks auf der malerischen Anlage. Das artistische Moment gibt immer den Aus-

schlag. Wo es auf eine literarische Pointe ankommt, steht diese sozusagen nicht für sich da; sie geht in der formalen Konzeption auf, hängt eng mit dem koloristischen Effekt zusammen. Durch die kraftvolle Bewegtheit des Umrisses, die leidenschaftliche Wucht der Strichführung hat Daumier seiner Zeit die Augen für neue Werte geöffnet.

In seiner Jugend hatte er sich ganz autodidaktisch ausgebildet. Er nannte den Louvre, die Griechen und die Holländer seine Schule. Der Malerei gehörte seine Neigung. Aber da er damit zu seiner Zeit nicht durchdrang, mußte er für die Witzblätter zeichnen, um sich seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Kaum waren seine ersten Blätter in „La Caricature" erschienen, als Balzac ihren Wert erkannte und sagte: „Der Kerl hat etwas von Michelangelo in seinen Knochen" (ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau). Die fortgeschrittenen Künstler seiner Zeit wußten auch, was von ihm als Maler zu halten sei. Delacroix schätzte ihn und kopierte nach ihm. Corot, Dupré, Daubigny, Barye, die Bewohner der Ile de St. Louis, auf der auch Daumier hauste, nahmen an seinem Schaffen lebhaften Anteil; Millet hat von ihm gelernt. Baudelaire, der für die künstlerischen Erscheinungen seiner Zeit ein so feines Urteil bekundet, sagte von ihm: „Er ist einer der wichtigsten Leute, nicht nur der Karikatur, sondern der modernen Kunst überhaupt."

In gewissen kaum definierbaren Qualitäten des Gefühls und des koloristischen Ausdrucks empfinden wir etwas Gemeinsames bei einer Kategorie von Malern der damaligen Zeit. So verschieden sie als Persönlichkeiten sind, so erweisen sich doch Männer wie Daumier, Decamps, Millet für den heutigen Betrachter als Angehörige derselben geistigen Bewegung. Für Decamps (1803 bis 1860) wird eine Hauptquelle seiner Inspiration der Orient. Während bei dem universalen Delacroix das Orientalische nur eine Phase in seinem Schaffen bildet, wird Decamps der erste eigentliche Orientmaler. Wie Delacroix ist es auch ihm um die Beleuchtungsphänomene des Orients zu tun. Aber er kommt dabei nicht selten zu etwas künstlichen Effekten. Sein Kolorismus arbeitet mit Vorliebe mit den stark betonten Kontrasten von Hell und Dunkel in Licht und Schatten. Die Kraft und Eindringlichkeit eines Daumier hat er nicht besessen. Der Mensch spielt in seiner Kunst auch keine Hauptrolle. Er wird als ein Faktor in die durch das Licht bestimmten atmosphärischen Schauspiele mit einbezogen. Decamps ist aber ein vortrefflicher Beobachter der Tierpsyche gewesen und hat in seinen Tierbildern, von denen die Sammlung Tomy-Thierry im Louvre eine ganze Anzahl besitzt, kleine Meisterwerke der Valeurmalerei geschaffen.

Für eine neue Auffassung des Menschen gewann eine symptomatische

Bedeutung Jean François Millet (1814—1875). Er ist einer der größten Anreger der modernen Kunst geworden. Es ist bezeichnend für das malerische Streben, dem er von vornherein oblag, daß er im Gegensatz zu dem, was er während seiner Studienzeit in Paris im Atelier des Historienmalers Delaroche sah, zunächst an die intimere Kunst des 18. Jahrhunderts Anschluß suchte. Er malte zu Beginn im Rokokogeschmack Idyllisches, Nymphen- und Schäferszenen, noch ohne rechte Eigenart. Zur Kräftigung seiner Anschauung und seiner Zeichenweise hat gewiß die Bekanntschaft mit Daumiers Art nicht unwesentlich beigetragen. Sich selbst fand er erst ganz, als er nach dem Verlassen von Paris an ein Milieu, aus dem er selbst hervorgegangen war, anknüpfte, indem er sich der ländlichen Natur und ihrer Bevölkerung zuwandte. In der Zurückgezogenheit von Barbizon bildet er seinen Stil aus. Er bringt in die Romantik einen neuen Realismus.

Millet zuerst hat die Landbewohner und Arbeiter in ihrem wirklichen und natürlichen Dasein mit der Vertiefung und Anteilnahme einer modernen Seele geschildert. Er sah den Bauer nicht als komische Figur wie die Niederländer des 17. Jahrhunderts, er sah ihn auch nicht in dem koketten Aufputz des Rokoko. Er suchte ihn bei seiner Arbeit, und diese hatte etwas Heiliges für ihn. Es schwebte ihm vor, das gleichsam Urzuständliche zu geben: den Menschen, der mit seiner Scholle verwachsen ist, von ihr seine Kräfte nimmt und ihr seine Kräfte weiht, der ein einfaches, ungebrochenes Gefühlsleben besitzt. Er hat zuerst den Bauer in seiner Naturwüchsigkeit vorgeführt. Zu seiner Zeit wurde das als brutalster Naturalismus angesehen. Er galt als der Maler des Häßlichen. Wir sehen heute den romantischen Gefühlston dahinter. Auf eine ihm ganz eigene Weise wußte Millet einem Vorgang oder Zustand bäuerlichen Lebens und bäuerlicher Arbeit etwas Bedeutungsvolles, Feierliches zu verleihen. Der arbeitende Landmann bekommt etwas Heroisches. Das Gewöhnliche, Alltägliche, niedrig Natürliche diente ihm zur Veranschaulichung einer Idee. „Man muß das Triviale dem Ausdruck des Erhabenen dienstbar machen können“ (Il faut pouvoir faire servir le trivial à l'expression du sublime), schrieb er auf eine Zeichnung für seinen Freund und Biographen Sensier. Er sah es nicht als seine Aufgabe an, nur das Naturschöne aufzusuchen. Die Existenz eines absoluten Schönen, wie es die Klassizisten gepredigt hatten, leugnete er. „La beauté c'est l'expression,“ lautet ein Ausspruch von ihm. Er wollte nichts beschönigen, nichts versüßlichen in den Kreisen der Bauern und Handwerker, die ihm seine Stoffe lieferten. „Alles ist schön, vorausgesetzt, daß es an der richtigen Stelle und zur rechten Zeit erscheint. Caractériser, voilà le but.“

MILLET: DER SÄMANN
Zeichnung

Was er darstellt, schöpft er aus der Natur, so wie er sie sieht, und er gibt es mit der Empfindung, die ihm die Dinge einflößen. So weit ist er Realist. Aber er will niemals den Einzelfall als bloßen zufälligen Ausschnitt aus der Wirklichkeit hinstellen. Indem er das Charakteristische aufsucht, trachtet er es zum Typus zu erheben. „Der Typus ist in meinem Sinn die gewaltigste Wahrheit," schreibt er in einem Brief an Lemonnier. Seinen Figuren wußte er etwas Monumentales zu geben. Es ist kein Zufall, daß einer seiner Hauptnachfolger ein Bildhauer wurde: Meunier. Das Pathos, das Millet aufwandte, um seine Gesinnung, seine Empfindung, seine Seele an den Tag zu legen, stammt aus der Romantik.

Auf dem Gebiete der Landschaft verfolgt er dieselben Ziele wie seine

Freunde und Genossen in Barbizon. Die Art der Stimmungsmalerei, die sich unter Führung Rousseaus hier ausbildet, soll im nächsten Abschnitt im Zusammenhang besprochen werden. Millets Eigenstes ist die grandiose, ausdrucksvolle Linie, durch die er den Naturgebilden eine Beseelung zuführt. Wenn er eine Sturmlandschaft malt, so scheinen die gepeitschten Bäume sich unter dem Sturm zu winden, zu ächzen und zu stöhnen. Dieser Linienausdruck ist es, der später van Gogh wieder so stark zu Millet hingezogen hat.

In Millets Kolorit herrscht die dunkle Färbung vor. Seine Bilder haben öfter etwas Eintöniges. Wenn er auch malerisch fühlt, so ist die Farbe als solche doch nicht sein höchstes und reinstes Ausdrucksmittel, um seine künstlerischen Ideen zu verwirklichen. Auf die Außenwelt reagiert seine Phantasie vornehmlich in Helldunkelimpressionen. In seinen Zeichnungen, wo von vornherein mit dem Monochromen gerechnet wird, ist die Wirkung öfter konzentrierter als in den Gemälden. In ihnen hat er seine Eindrücke mit dem feinsten Gefühl für die Ausdrucksfähigkeit der Linie und der Tonfläche in einer leicht andeutenden Strichführung niedergelegt. Das sensibelste Temperament zittert durch seine zeichnerischen Gebilde hindurch. Wie er in seinen Skizzen impressionistische Abbreviaturen findet, das hat auf die folgende Zeit einen großen Einfluß ausgeübt.

Das, was die Romantik vornehmlich der Moderne überliefert, ist ihre realistische Seite. Sie hat ein neues realistisches Element in die Malerei gebracht, sowohl bei der Wiedergabe historischer Ereignisse, wie von Vorgängen aus der Gegenwart und Wirklichkeit. Der Maler von Historienbildern sucht sich eine möglichst umfassende Kenntnis von allem, was er für die Milieuschilderung braucht, zu verschaffen. Er geht den alten Requisiten nach, wo man ihrer habhaft werden konnte: in Museen und Schlössern, bei Antiquaren und Sammlern. Die koloristisch veranlagten Genies reizt es auch diese Dinge vom malerischen Standpunkt anzusehen. Delacroix und Bonington machten zusammen eigens eine Reise nach England, um die berühmte Waffensammlung Meyrinck, die zum Verkauf kam, zu studieren.

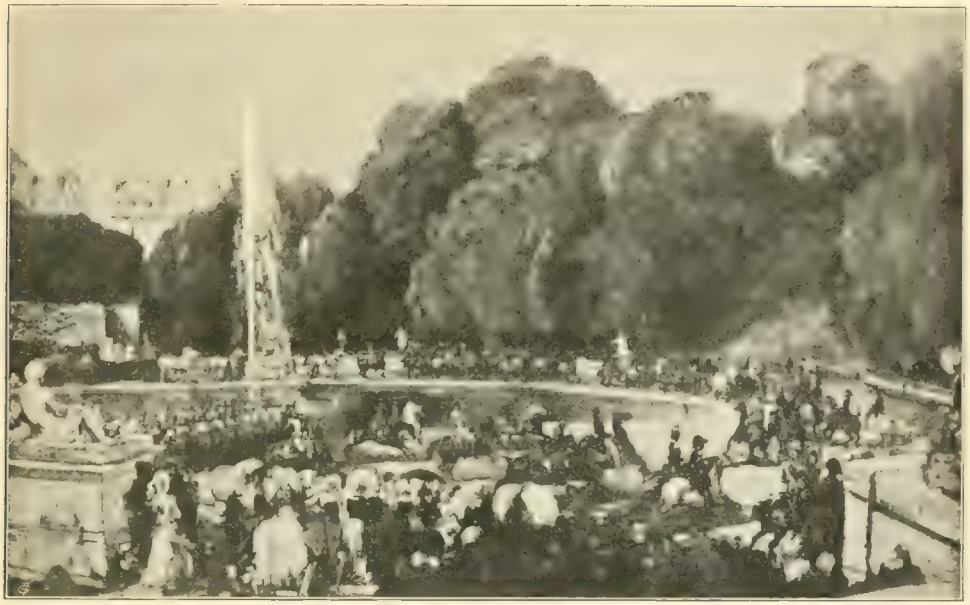
Unter den Malern, die an der realistischen Bewegung der Romantik teilgenommen und das Figurenbild als einen durch die Situation bedingten Massenorganismus gefaßt, nicht durch Zusammenfügen posierender Einzelgestalten aufgebaut haben, verdient als Verbindungsglied mit dem modernen Impressionismus unser Interesse der wenig beachtete Eugène Lami (1800 bis 1890). Sowohl seine kleinen historischen Genreszenen wie die Bilder aus dem Leben und Treiben seiner Zeit zeugen von seinem koloristischen Fein-

gefühl. In der Art, wie er das Geschichtsbild behandelt, stand er Bonington nahe. Während sich das Hauptinteresse des Publikums, als sich dessen Geschmack der Historie zuwandte, auf die pathetisch hohle, prunkhaft aufgeblasene, glatt materialistische Malerei eines Delaroche konzentrierte, stand Lami mehr beiseite und hat heute noch nicht in die Gemäldesammlung des Louvre Eingang gefunden. Als Schlachtenmaler gehört er zu den bedeutendsten Künstlern dieser Gattung im 19. Jahrhundert. Von dieser Seite kann man ihn im Museum von Versailles kennen lernen. Es ist ihm wie wenigen gelungen, die Bewegung in den kämpfenden Massen, die atmosphärischen Erscheinungen unter Mitwirkung des Pulverdampfes zum Ausdruck zu bringen. Massengewühl, wo die Masse als solche das bestimmende Element bildet, das ist das Problem, das hier in ganz anderer Weise und mit anderen Mitteln als bei den Schlachtenmalern des 17. Jahrhunderts zur Behandlung kommt. Der ganze Heroismus und das Dämonische wird jetzt in die Massenbewegung gelegt.

Lami ist auch der Maler festlicher Einzüge, feierlicher Zeremonien, gesellschaftlicher Ereignisse. Einen solchen Zeremonienmaler zu besitzen, dazu darf sich ein Volk wohl beglückwünschen. Eins seiner Meisterwerke ist der Einzug der Herzogin von Orléans in den Tuileriengarten (Salon von 1841. Paris, Sammlung Alexis Rouart. Abb. S. 77). Er schildert den Eindruck des Schauspiels so wie ihn ein Malerauge empfindet, das auf den Reiz der bewegten farbigen aufleuchtenden und beschatteten Massen reagiert. Nicht der trockene Chroniqueur berichtet, wie es im einzelnen zugegangen. Ein temperamentvoller Kolorist gibt Rechenschaft von der Augenweide, die das Schauspiel bot. Er läßt es als Gesamtbild von sprühender Frische und Lebendigkeit wiederaufleben. Hier ist schon viel von dem enthalten, was Menzel in derselben Art von Bildern der deutschen Kunst zugeführt hat.

Nimmt man auf der einen Seite Werke der klassizistischen Richtung, auf der anderen solche von Geschichts- und Genremalern wie Delaroche und Meissonnier als Vergleichspunkte, so tritt hervor, welch impressionistische Elemente die Kunst Lamis enthält. In seinen kleinen Aquarellen, von denen die Sammlung von Herrn Alexis Rouart eine ganze Anzahl besitzt, zeigt er sich als ein den Moment treffend erfassender Schilderer des Kleinlebens seiner Zeit. Mit größtem Charme notiert sein Pinsel den pikanten Reiz einer Frauenbewegung. Die jenen Tagen eigentümliche Eleganz bringt er mit feinem Nachempfinden zum Ausdruck. Es gibt von ihm Schöpfungen, auf denen die Grazie und das Sentiment eines Mussetschen Gedichtes ruhen.

Die poetische Grundstimmung der Romantik mußte in Konflikt geraten



EUGÈNE LAMI: DER EINZUG DER HERZOGIN VON ORLÉANS IN DEN TUILERIENGARTEN
Paris, Sammlung Alexis Rouart

mit der materialistischen Weltanschauung, von der unter dem Julikönigtum weite Kreise ergriffen wurden. Die Bourgeoisie übte die Herrschaft aus. Geld wird der maßgebende Faktor für alles. Es war das Mittel, um sich die materiellen Genüsse des Lebens zu verschaffen, an deren Auskostung der Menge alles lag. „Das Geld beherrscht die Gesetze, die Politik und die Sitten," schreibt Balzac in „Eugénie Grandet".

Die größten Gegensätze gingen nebeneinander her und wurden zum Teil zu einem Ausgleich gebracht. Sachliche Wirklichkeitsbeobachtung und extrem phantastisches Ausschweifen, das waren die beiden Pole, zwischen denen sich das künstlerische Schaffen bewegte. Wie sich beides verbinden und zu einer künstlerischen Einheit bringen ließ, zeigt Balzacs gigantische „Comédie humaine". Sie ist der echte Ausdruck des Zeitalters.

Balzac, dieser große Menschenkenner und Menschenschöpfer, der realistische Romantiker und romantische Realist, steht der bildenden Kunst mit einem ganz modernen Gefühl gegenüber. Eine Erzählung der Études philosophiques, Le chef d'œuvre inconnu (1832), ist um das Problem des Kolorismus als Grundthema gesponnen. Der alte Maler Frenhofer repräsentiert in der Geschichte,

die sich am Anfang des 17. Jahrhunderts zwischen ihm, Pourbus und dem jungen Poussin abspielt, den Koloristen. Er sucht das eigentlich Malerische in der Malerei, Licht, Leben, Bewegung. Er verlangt in einem Bilde „die Luft, den Himmel, den Wind, das was wir sehen, atmen und fühlen". Als er sich anschickt, das von Pourbus gemalte glatte Bild in seinem Sinne zu vollenden und lebendig zu machen, da tut er es mit ein paar hastigen Pinselstrichen und sagt zu Poussin: „Siehst du, mein Junge, nur der letzte Pinselstrich zählt. Pourbus hat hundert hingesetzt, ich mache dafür nur einen. Niemand weiß uns Dank für das was darunter ist." Ganz ähnliches hat Manet vierzig Jahre später ausgesprochen. Die Grundsätze eines luminaristischen Kolorismus werden Frenhofer in den Mund gelegt. Er will in den Schatten Farbigkeit sehen und betont, daß in seinen Bildern sich weiße Helligkeit unter der Dunkelheit des tiefsten Schattens offenbare. Es finden sich Aussprüche wie die: „Die lineare Zeichnung existiert eigentlich gar nicht. Man zeichnet, indem man modelliert, das heißt, man entwickelt die Dinge aus ihrem Milieu heraus; die Verteilung des Tageslichtes verleiht allein dem Körper seine Erscheinung. — Erst in einiger Entfernung kommt solch ein Gemälde ganz zur Geltung. — O Natur, Natur! wer hat dich jemals in deinen flüchtigen Augenblicken überrascht!" Frenhofer ist der Typus des Koloristen, der sich niemals genug tun kann und mit dem Problem von Licht und Farbigkeit ringt, wie später Zolas Claude in „L'Œuvre". Er ist der moderne Maler, der über dem Problem nicht zur Vollendung kommt, der fragmentarisch bleibt und darüber zugrunde geht. Auch darin gleicht er Claude.

Auf einer Verquickung von Phantastischem und Realem, wie sie für Balzac bezeichnend ist, beruht auch die Kunst eines Edgar Allan Poë und E. T. A. Hoffmann, deren Werke übersetzt werden und in Paris einen Kreis von Bewunderern finden. Man denke sich in eine Zeit, deren Sinne zum erstenmal durch die glutvolle Phantastik solcher Dichtungen in Erregung versetzt werden. Für die Menschen jener Tage spielt das Phantastische in die Wirklichkeit hinein, und die Wirklichkeit enthüllt eine Menge phantastischer Seiten.

Es sei auch nochmals daran erinnert, welche Fülle von Anregung der Einbildungskraft durch das genauere Bekanntwerden mit dem Orient geboten wurde. Er schüttete seine Wunder nicht nur aus dem Füllhorn von Tausendundeiner Nacht aus. Man zog selbst in die fremden Länder, sah mit eigenen Augen, berauschte sich an dem Licht, den Farben, den fremden bunten Gestalten. Maler wie Delacroix und Decamps verdankten dem Orient die glücklichsten Eingebungen. Sie suchten als Koloristen die Eigentümlichkeiten der

Natur und des Landes zum Ausdruck zu bringen und zeigten ihren Landsleuten daheim, was sie wirklich gesehen, und wie sie es gesehen hatten. Ein Kultus des Orientalischen und Exotischen wurde in gewissen Pariser Kreisen getrieben. Für Baudelaires Leben und Schaffen war der Aufenthalt in Indien ein schwerwiegendes Ereignis.

Und mit dem Orient treten die Reizmittel, die Laster, die Perversitäten des Orients in den Bereich der romantischen Phantasie. Man greift zum Opium. Der Engländer Thomas de Quincy schildert in einem auch in Frankreich stark beachteten Buche die Phantasien, die ihm der Opiumrausch eingegeben hat, und sucht sie in künstlerische Bilder zu fassen. In Paris wird ein Klub der Haschischesser gegründet, zu dem Baudelaire gehört. Düfte orientalischer Parfüms entströmen den Schöpfungen seiner Lyrik.

Allenthalben eine Sucht nach dem Gesteigerten, Absonderlichen, Fremdartigen, Grotesken, Bizarren. Wie man das Romantische in das tägliche Leben und in die Wirklichkeit hineinspielen läßt, sieht man an dem Typus des Bohémien, der in Paris entsteht. Schon durch die Exzentrizität seiner Kleidung trachtet er sich von der übrigen Welt zu unterscheiden und als Ausnahmemensch zu dokumentieren. Seiner Armut sucht er durch ein herausforderndes phantastisches Wesen einen poetischen Glanz zu verleihen.

Demgegenüber kam aus England der Dandy, dessen Typus aufs glänzendste durch Brummel inauguriert worden war. Der kühl zurückhaltende Weltmann, der durch legere Korrektheit, höchstes modisches Raffinement, Überlegenheit, Sarkasmus seine Herrschaft ausübt. Er macht aus seiner Person bewußt ein Kunstwerk der Eleganz. Barby d'Aurevilly, der die Geschichte Brummels schrieb (1844), sagte von ihm: „Er gefiel mit seiner Person wie andere mit ihren Werken gefallen." Der Dandysmus wurde der Begriff für eine Lebensanschauung. Auch er erhielt seine Romantik. Balzac operiert damit. Baudelaire bekannte sich zu ihm. In der bildenden Kunst hat der Dandysmus gleichfalls seinen Ausdruck gefunden. Baudelaire nennt einmal Gavarni: le poète du dandysme officiel, Lami: le poète du dandysme hasardeux et d'occasion (Salon von 1846). Oskar Wilde ist dann viel später wohl der würdigste Nachfolger Brummels geworden.

Die Malerei der Zeit enthält einen Niederschlag all dieser Stimmungen und Tendenzen. Sie wurde immer universaler, dehnte ihren Beobachtungskreis auf alle Seiten des Lebens aus. Die Neigung zu einem gewissen Hautgoût macht sich bei ihr ebenso wie in der Literatur bemerkbar. Auch ein neues erotisches Element trat mit der Romantik auf. Das Geschlecht-

liche wurde in seinen raffiniertesten und in seinen brutalsten Formen zum Gegenstand genommen. Sinnlichkeit wurde ein Element der Kunst wie im 18. Jahrhundert, aber ohne jene kokette Grazie, die alles in das Gebiet des Spiels rückte, mit weit stärkerer Betonung der elementaren geschlechtlichen Beziehungen. Die Erotik wird drastischer, frecher, unheimlicher. Die Dirne und die Kokotte nimmt die Stelle ein, die im 18. Jahrhundert die Salondame und das halb unschuldige junge Mädchen innegehabt hatte. Grausiges und Ekelerregendes sucht man durch die artistische Behandlung ästhetisch genießbar zu machen. Man geht den Perversitäten nach. Ein moderner Satanismus spekuliert auf die dämonische Macht der menschlichen Triebe. Auch hier war Goya ein Vorläufer gewesen.

In Baudelaires Wesen und Schaffen spiegeln sich die verschiedenen Erscheinungen, die wir anzudeuten versuchten, und erhalten eine künstlerische Konzentration. Da er die zeitgenössische Kunst mit seinen Kritiken begleitet, und sein Einfluß in den modernen Kreisen groß ist, so ist er für uns eine der wichtigsten und interessantesten Persönlichkeiten. Sein Kunstvermögen und Genießen baut sich auf sensibelster Empfänglichkeit auf. Seine Poesie zeugt von einer Farbenempfindlichkeit, die mit der eines Malers wetteifert. Und auch aus dem Geruchsinn und Tastsinn erwuchsen ihm künstlerische Inspirationen. Er hatte eine ganz und gar ästhetische Weltauffassung, die sich von jeder Moralität im gewöhnlichen Sinne unabhängig gemacht hat. Aristokratisch in seinem Empfinden wollte er vornehmlich alles Banale vermieden wissen. Die Kunst hatte für ihn etwas Esoterisches. Die Veranlagung seines Geistes wies ihn bei der Flucht vor dem Banalen auf das Bizarre und Groteske. „Spleen et Idéal“ wählte er als Überschrift eines Teils der Fleurs du mal. Das zeigt, um welche Pole sein Denken kreiste.

Romantisches und spezifisch Modernes greift in Baudelaires Psyche ineinander. Er ist in seiner Kompliziertheit, seinen Neigungen und Tendenzen ein ganz moderner Geist. Dieser romantische Modernismus sträubte sich gegen eine Mechanisierung des Geistigen und arbeitete einem materialistischen Naturalismus entgegen. Er wollte aber auch nicht einem leeren und äußerlichen Idealismus Vorschub leisten. Daß die Kunst sich mit allem auseinandersetzte, was die Wirklichkeit bot, und auch vor den brutalsten Seiten des Lebens nicht haltmachte, war ihm ganz recht. Es kam nur auf die Art der Gestaltung an. Immer gebieterischer tritt die Forderung hervor, das Geistige ganz in die Form zu legen, in ihr aufgehen zu lassen, sie zu vergeistigen, ohne es auf eine sozusagen neben dem Formalen hergehende Idealität abzusehen. Die Idealität wird innerhalb des Kunstwerks und seiner besonderen

Bedingungen, nicht außerhalb gesucht. Es verbreitete sich die Überzeugung, daß der idealste Stoff durch die formale Behandlung materialisiert und der banalste idealisiert werden konnte. Auf eine Durchgeistigung der Materie durch die Form und in der Technik hinzuarbeiten, wird dann ein Hauptziel des modernen Impressionismus.

Baudelaire steht als Kunstkritiker zwischen Romantik und Impressionismus. Mit allen Fasern an der modernen Gegenwart hängend, erwartete er alles von einer Malerei, die sich mitten in den Strudel der Zeit stürzte, alle Ströme des Lebens voll ausschöpfte und aus dem, was das Auge und die Sinne an Eindrücken aufnahmen, ihre Hauptnahrung sog. Wie er sich solch eine Modernität in der Malerei vorstellte, und was er von ihr erwartete, hat er in einem seiner glänzendsten Essais geschildert: Le peintre de la vie moderne (1864).

Der Künstler, dem dieser Aufsatz gewidmet ist, ist der Zeichner Constantin Guys (1805—1892), der durch ihn erst einen gewissen Glanz erhalten hat. Was Baudelaire als das Neue und Moderne an seiner Kunst empfand, war die impressionistische Formauffassung, auf der sie beruhte. Als in den letzten Jahren das Interesse an dem modernen Impressionismus besonders rege wurde, sind auf dem Kunstmarkt auch Werke von Guys zahlreich ans Licht gezogen und zu einer neuen Wertschätzung gebracht worden.

Guys war ein unruhiger Geist. Er führte in seiner Jugend ein Wanderleben. Achtzehnjährig zieht er in den griechischen Befreiungskrieg, dann dient er in der Armee der Restauration. Als Korrespondent und Zeichner der Illustrated London News macht er viele Reisen. Seine Lebensaufgabe war, von den Eindrücken, die er allenthalben aufnahm, zu berichten. Zahlreich sind die Blätter, die er hinterlassen hat. Er zeichnete mit Stift und Feder, lasierte einzelne Partien. Es gibt auch farbige Gouache-Skizzen, kräftig und mit andeutender Pinselführung. Seine Hauptsujets sind Szenen aus dem high-life, elegante Damen in ihren Karossen, Kavalkaden, Soldaten, Matrosen, Frauenzimmer. Zwischen dem Dandytum und der niedrigsten sozialen Menschenklasse bewegt sich sein Stoffgebiet. Dem Dandytum des zweiten Kaiserreichs hat er das Spezifische seiner Eleganz abgelauscht und es in dem vorüberrauschenden Glanz seiner Vergnügungen packend geschildert. Er verfolgt die Beziehungen der Lebemänner zu ihren Maitressen und Kokotten. Die Balletteuse als malerische Erscheinung wird wohl durch ihn zuerst zu einem besonderen Darstellungsgebiet. Frauen tiefster Schichten, Dirnen und Bordellmädchen, nehmen einen weiten Platz in seinem Stoffkreise ein. Goncourt beurteilt ihn deshalb abfällig als peintre de la prostitution. Guys verwendet

GUYS: KAVALKADE
Berlin, Sammlung Caspari

seine Typen einzeln oder in Gruppen, auf neutralem Grunde oder an einem bestimmt charakterisierten Schauplatz. Es ist ihm meist nicht um das novellistische Moment einer bestimmten Situation zu tun, sondern er geht von den Erscheinungen aus, wie sie ihn im Moment als Augeneindrücke gefesselt haben. Für das Gemeine und Brutale sucht er eine charakteristische Ausdrucksform und einen künstlerischen Rhythmus. Dandysmus und Satanismus sind die hauptsächlichen treibenden Kräfte seiner Phantasie. Welch ein festes Zugreifen gegenüber der tändelnden Grazie, mit der ein Lami oder Gavarni das soziale Leben und die Geselligkeit der Zeit begleiten. Guys geht ganz von der Sache selbst aus. Er sucht bei seinen Abstraktionen zu einer möglichst knappen und prägnanten Bezeichnung des Wesentlichen zu gelangen. Aber sein Formgefühl besitzt nicht die Größe und konzentrierende Kraft eines Degas. Die Zeichnung besonders des Nackten und der Gesichter behält vielfach etwas Konventionelles, Typisches. In seiner Massenproduktion ist er sehr ungleich. Wenn man viel von ihm sieht, interessiert er nicht auf die Dauer. Unter den immer

wiederkehrenden gleichen Sujets wirkt manches öde, vieles erhebt sich nicht über die Stufe von Improvisationen. Er ist doch nur ein Künstler zweiten Ranges und kann sich z. B. in bezug auf Qualität der Zeichnung mit einem Manne wie Keene gar nicht messen.

Baudelaire hat ausgesprochen, daß in der rasch zupackenden Zeichenweise, mit der Guys spezifisch moderne Vorgänge und Erscheinungen aus dem Bereich, das wir anzudeuten versuchten, zu so treffendem Ausdruck gebracht hat, eine formale Lösung für die Wiedergabe des modernen Lebens überhaupt gefunden sei. „Die Modernität, das ist das Vorüberrauschende, das Flüchtige, das Bereich und die Hälfte der Kunst, während die andere Hälfte das Ewige und Unbewegliche ist." Um jene künstlerisch zu erfassen bedarf es einer Technik, die dazu imstande ist. „Es gibt in dem trivialen Leben, in der täglichen Metamorphose der äußeren Dinge eine Raschheit der Bewegung, die dem Künstler eine gleiche Schnelligkeit der Ausführung befiehlt." Und schon im Salon von 1859 hatte er gesagt, eine Ausführung müsse sehr rasch sein, damit sich nichts von dem außerordentlichen Eindruck verliere, der die Konzeption begleitete.

Wie in Baudelaires Kunstkritik der Übergang von romantischem zu modern impressionistischem Empfinden mit allen schillernden Spielarten zutage tritt, so laufen von Guys die Fäden unmittelbar zu den modernen Impressionisten: einem Manet und Degas.

LANDSCHAFTSMALEREI UNTER DEM EINFLUSS DER ROMANTIK

Es kommt uns hier nur darauf an, die Landschaftsmalerei nach dem Rokoko auf ihre impressionistischen Elemente hin zu betrachten. Die Erstarkung dieser Kunstgattung gegenüber ihrer Vernachlässigung im Klassizismus wird einer der wichtigsten Faktoren für die weitere Entwicklung der modernen Malerei. Wir sahen, wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich einzelne Künstler dem Problem einer koloristischen Ausdeutung der Natur nahe getreten waren. Fragonard hat sonnendurchleuchtete Landschaften zu malen gesucht. Hubert Robert gab Ansichten in Verbindung mit Menschenmassen als einheitlichen Eindruck zusammengefaßt.

Zu gleicher Zeit begann Louis-Gabriel Moreau (1740—1806) Gegenden aus der Umgebung von Paris zu malen in der Absicht ein möglichst wirklichkeitstreues Bild zu schaffen. Im Gegensatz zu Fragonard und Robert ist er niemals aus Frankreich herausgekommen und wurzelt ganz in dem heimatlichen

Boden. Von seinen beiden Ölgemälden im Louvre gibt das eine eine Seinelandschaft bei Meudon, vom Park von Saint Cloud aufgenommen, das andere einen weiten Überblick über Land in der Nähe von Paris. Es sind wirkliche Stimmungsbilder von großer Einfachheit der Auffassung. Das willkürliche Arrangieren und Komponieren, das sich in der Landschaft des 18. Jahrhunderts so stark bemerkbar macht, tritt zurück. Der Naturausschnitt ist auf Grund der unmittelbaren Beobachtung verarbeitet. Die Gegenstände sind in der Luft und unter den Wirkungen des Lichtes gesehen. Als optischer Ferneindruck wird alles Zurückliegende malerisch interpretiert. Nur im Vordergrund schaltet Moreau zum Teil mit überlieferten Requisiten, aber in sehr diskreter Weise. Die Szenerie aus der Umgebung von Paris zeigt den Versuch die Übersicht über ein weites Gelände in malerischer Weise zu geben. Wie das gelöst ist, steht dem von Hercules Segers gefundenen Resultat nicht allzu fern. Es kann kaum zweifelhaft sein, daß Moreau von den alten Holländern gelernt hat. Auch von den englischen Landschaftern ist er vielleicht nicht unberührt geblieben. Die Seinelandschaft erinnert in der Färbung und Luftstimmung an Wilson und seine Nachfolger. Das andere Bild aber kündigt durch die Art, wie das Licht durch den Raum geführt ist, einzelne Partien im Mittelgrund und in der Ferne aufleuchten läßt, neue Tendenzen an. Die malerische Auffassung ist eine andere als bei den Rokokokünstlern, das Gefühl für das einfach Natürliche intimer. Aus einem kalten Grün in der Vordergrundlandschaft und dem Blaugrau der Ferne und des Himmels setzt sich hauptsächlich das Farbenbild zusammen.

In seinen Gouachen, die vielfach Parkszenerien darstellen, steht Moreau dem Rokoko näher. Er hat hier zum Teil von jener breit andeutenden, rapiden Strichweise, die auch Fragonard anwandte, Gebrauch gemacht. Die Ölbilder wirken dagegen wie Prophezeiungen einer neuen Zeit.

Als Übergangsmeister vom 18. zum 19. Jahrhundert setzt Georges Michel (1763—1843) ähnliche Bestrebungen fort. Er war ein unruhiger Geist und bildete sich fast ganz autodidaktisch für die Malerei. In den wirren Zeiten der Revolution trieb er sich mit dem Landschaftsmaler Bruandet herum, der ein mauvais sujet und Raufbold war, dem aber ein Gefühl für die wirkliche Natur nachgerühmt wird. Sie machten gemeinsame Ausflüge, zeichneten zusammen im Freien. Er kam auch schon in den Wald von Fontainebleau und machte dort Aufnahmen. Der Louvre besitzt von ihm ein Gemälde, das ein Waldinneres darstellt. Ein Weg, von Baumriesen eingefaßt, auf dem ein Mann wandert. Ein gewaltiger alter Stamm ist über den Weg geworfen. Die Sonne scheint durch die Kronen und läßt den Weg und einzelne Bäume

aufleuchten. Ein ganz bestimmter Lichteinfall ist berücksichtigt. Der Waldausschnitt erhält durch die Art der Beleuchtung sein besonderes Gepräge. Einzelne Teile werden dem Gesamteindruck zuliebe unbestimmt gehalten. Die Kronen der Bäume sind nicht Zusammensetzungen von Ästen, Zweigen und Blättern, sondern in Massen als malerische Erscheinung aufgefaßt. Michel schloß sich an die alten Holländer an, verehrte besonders Rembrandt. Man findet bei ihm auch etwas von der Wucht des Rembrandtschen Striches. Wie seine Vorbilder wollte er alle seine Kräfte aus heimatlichem Boden schöpfen und glaubte, daß es dem Maler nicht not täte in die Weite zu schweifen. Er soll gesagt haben: „Der, welcher nicht während seines ganzen Lebens innerhalb eines Umfangs von vier Meilen malen kann, ist ein ungeschickter Mensch, der den Stein der Weisen sucht und immer nur ein Nichts finden wird."

Michel hat damit angefangen in der Umgegend von Paris einfache Motive aufzunehmen, deren Wirkung ganz auf der Stimmung beruht, in der sie gesehen sind. Auf einem Bilde des Musée Carnavalet blickt man in das einförmige Hügelland der Ebene bei St. Denis. Ein Gemälde des Louvre (Abb. S. 86) zeigt in der Gegend des Montmartre eine Mühle als Mittelpunkt auf einem Sandhügel innerhalb eines öden Geländes. Auch hier wird das Sujet durch einen Beleuchtungseffekt interessant gemacht: wie das Licht an dem Sandweg entlang streicht, ein Stück der Mühle und einzelne entferntere Partien heraushebt. Wie weiß er das Gelände mit seinen kleinen Hebungen und Senkungen zu charakterisieren. Wie wird der Eindruck einer unendlichen Ferne wachgerufen. Er nuanciert durch die Art des Pinselstrichs. In der Kontrastierung von Hell und Dunkel, in dem breiten pastosen Farbenauftrag liegt etwas Rembrandtartiges. Gewisse Effekte von Courbet scheinen vorweg genommen. Die Malweise ist ganz auf Tonigkeit gestellt, schwer, farblos. In Frankreich gab es zu seiner Zeit wohl niemanden, der mit so einfachen Sujets etwas anzufangen gewußt hätte. Indem er von einer bestimmten Naturimpression ausgeht und diese auf malerischem Wege zu veranschaulichen sucht, berührt er sich mit den Engländern. Aber die reiche farbige Bewegtheit eines Constable hat er noch nicht. Bei seinen Lebzeiten wurde er kaum beachtet. Thoré-Bürger schrieb ihm einen Nachruf. Sensier, der Freund und Biograph Th. Rousseaus und Millets, gab später eine Broschüre über ihn heraus, die auf Mitteilungen seiner Witwe beruhte. In seiner letzten Zeit soll er für romantische Traumbilder und phantastische Szenerien eine Vorliebe gehabt haben. Seine Kunst steht schon auf dem Boden des „paysage intime", der dann durch die Generation von 1830 mit vollem Bewußtsein betreten wird.

GEORGES MICHEL — GEGEND VON MONTMARTRE
Paris, Louvre

Die Malerei der Romantik führt mit Théodore Rousseau an der Spitze die Landschaft zum Siege. In der Weltausstellung von 1855 ist der Sieg der Schule entschieden, wie Bürger, sozusagen der offizielle Kritiker der Romantik und der Freund Rousseaus, festgestellt hat. „Die Romantik in der Malerei, wie die Romantik in der Literatur hat vor der öffentlichen Meinung triumphiert." Drei Momente sind vor allem für die Ausbildung der romantischen Landschaft von Bedeutung geworden: die Anregung durch die modernen Engländer, das Studium der Holländer des 17. Jahrhunderts und ein selbständiges Sichversenken in die Natur.

Von dem Aufsehen, das die Kollektivausstellung der Engländer im Pariser Salon von 1824 machte, wurde schon gesprochen. Delacroix soll unter dem Eindruck davon sein Massacre de Scio umgemalt haben. Er nannte Constable „le père de notre école de paysage". Es wurde auch schon

erwähnt, wie Bonington, eine der größten malerischen Begabungen, durch unmittelbaren Verkehr auf die junge Generation wirkte. So hoch man den Einfluß Englands anschlagen mag — Bürger führt in seinem Salon von 1861 den ersten Anstoß zu der modernen Landschaftsmalerei darauf zurück —, so darf man doch nicht jene eigene Tradition Frankreichs, die aus dem 18. Jahrhundert weiter führte, ganz außer acht lassen, worauf vorhin kurz hingewiesen wurde.

Das Verständnis für die alten Niederländer, dem Michel schon so viel verdankte, hat der Kritiker Bürger weiter gefördert. Auf Reisen in Belgien und Holland hat er sich in das Studium ihrer Kunst versenkt. Ihre malerische Art stellte er der komponierten klassischen Landschaft der Franzosen entgegen. Für das Bekanntwerden und die Schätzung Rembrandts hat er gewirkt, den Delfter Vermeer wiederentdeckt. Die Generation von 1830 setzt sich mit der niederländischen Landschaft auseinander. In der Malerei der Romantik sieht Bürger den Beginn einer neuen realistischen Ära.

Realistisch ist die neue Landschaftsmalerei, insofern die Anschauung der Natur durch selbständiges Studium im Freien sehr vertieft wurde. Es werden nur noch Motive, wie sie unmittelbar gesehen und empfunden waren, im Bilde verwertet. Man nahm Farbenskizzen im Freien und verarbeitete sie dann im Atelier. Eine koloristische Behandlung, die die Natur als ihr Vorbild ansah, wurde maßgebend. Aber zugleich war ein Hauptmoment, ein ganz persönliches Gefühl aus dem Bilde sprechen zu lassen. Das Werk sollte die innere Ergriffenheit seines Schöpfers widerspiegeln. Man trat mit einer in gewissem Sinne religiösen Tiefe der Empfindung an die Natur heran. Das beruhte auf keiner Neigung zu positiver Orthodoxie wie in der deutschen Romantik, sondern hatte in einem allgemeinen pantheistischen Gefühl seinen Ursprung. Innerlichkeit, poetische Empfindung, Gefühl, Stimmung sind die Forderungen, die Bürger immer wieder an die Kunst stellt. An unsere Frühromantik (Novalis) erinnert es, wenn er einmal schreibt: „Der Anfang aller Dinge ist die Liebe. Der Anfang der Kunst ist das Gefühl für die Natur und die Leidenschaft für die Schönheit." Und dann: „Schönheit und Poesie sind überall, wo Liebe ist." Es wird nun ein Ziel dieser Landschafterschule, die Poesie der Stimmung in der Poesie der Farbe zum Ausdruck zu bringen. Man symbolisiert die Stimmung durch die Farbenwahl.

Théodore Rousseau (1812—1867) ist für Bürger der eigentliche Held der romantischen Landschaftsmalerei. Er ist auch die bedeutendste Erscheinung und die treibende Kraft der neuen Bewegung. „Gewiß ist Rousseau ohne Vergleich der erste unserer heutigen Landschaftsmaler," schreibt Bürger im

Salon von 1844. „Die höchste Eigenschaft seiner Malerei ist die seltenste in allen Künsten, nämlich die poetische Empfindung."

Rousseau hat wie der ganze Kreis der romantischen Maler immer an einer gewissen Bedeutsamkeit der Motive festgehalten. Gleich nach Beendigung seiner Lehrzeit begab er sich in die Auvergne und suchte sich die wildesten Gegenden für seine Naturstudien aus. Er reiste gern und viel. Das Grandiose des Hochgebirges und die erhabene Einsamkeit des Waldes reizte ihn besonders zur Darstellung. Er liebte Beleuchtungen, die die Phantasie möglichst anregten. Etwas Feierliches geht durch seine Kunst. Im Jahre 1836 kam er zuerst nach Barbizon, und nun wurde der Wald von Fontainebleau mit seinen Riesenstämmen, seinen Durchblicken durch das Gehölz am Rande auf die weite Ebene ein bevorzugtes Darstellungsgebiet für ihn. Das Arrangement mancher seiner Bilder hat für uns heute etwas Theatralisches — das Resultat der Bemühungen möglichst Bedeutsames zu geben. Die Objekte behalten bis zu einem gewissen Grade ihre Selbständigkeit und sind Träger von Stimmungswerten, die sich an ihre formale und farbige Erscheinung knüpfen. Rousseau deutet das selbst einmal in einem Brief an seinen Freund und Biographen Alfred Sensier an: Il y a composition quand les objets représentés ne le sont pas pour eux-mêmes, mais en vue de contenir, sous une apparence naturelle, les échos qu'ils ont placés dans notre âme.

Sein Kolorit hat etwas Warmes, Sonores und arbeitet mit starken farbigen Kontrasten auf reiche Effekte hin. Die Pinselführung ist manchmal breit, manchmal geht sie mit minutiöserer Durchführung ins Detail. Bürger glaubte den Freund im Jahre 1844 einmal zum Arbeiten mehr in großen Zügen anhalten zu sollen: „Ich sagte Dir, daß man auch der Sonne vorwerfen kann, meistens nur Skizzen zu liefern, und daß die unbestimmten Wirkungen auch in der Natur die häufigsten sind. Es ist selten, wenigstens in unserem Klima, daß die Landschaft mit festen Linien umschrieben dasteht."

Neben den mehr oder weniger arrangierten Bildern Rousseaus gibt es andere, die das Motiv möglichst unmittelbar im Anschluß an den optischen Natureindruck zu vergegenwärtigen trachten. Wie er dann zu einer mehr impressionistischen Technik geführt wird, kann man an dem kleinen Bilde: „Bords de la Loire" im Louvre (Abb. S. 89) sehen. Der einfachen Szenerie möglichst viel Stimmungsreiz abzugewinnen ist die Aufgabe. Der vor einer in den Fluß ragenden Landzunge liegende Kahn mit dem Fischer, der sein Netz einzieht, die vier großen in die Tiefe führenden Bäume, das Gesträuch und Schilf geben dem Vordergrunde seinen kräftigen Charakter. In der Ferne sieht man das jenseitige Ufer begrenzt in langem Zuge von Bäumen und

THEODORE ROUSSEAU: AM UFER DER LOIRE
Paris, Louvre

Häusern, deren zart rote Dächer das Gelb des Himmels pikant unterbrechen. Wie ist das in seiner Unbestimmtheit wunderbar herausgebracht. Es scheint in der Luft zu vibrieren. In einem gelb-braunen Ton begegnen sich alle Farben. Das Grün der Bäume ist auf einem braunen Grunde angelegt. Bei der Spiegelung des Wassers sind hauptsächlich die Lokalfarben berücksichtigt. Die Wirkung hat etwas Kompaktes. Bei solchen Vorwürfen mehr das Bewegte, Flüssige, Durchsichtige zum Ausdruck zu bringen, darauf haben Boudin und Jongkind hingearbeitet. Die Bemühungen nach dieser Richtung gipfeln in Claude Monet, der die Reflexerscheinungen in ihrem ganzen Reichtum mit einem neuen technischen Verfahren zu meistern gesucht hat. Eine gewisse Getragenheit der Stimmung ist es, die bei Rousseau allem andern vorangeht.

Es gibt aber breit angelegte Waldbilder von ihm, bei denen er sich ganz in die optischen Phänomene vertieft hat, den Durchfall des Lichtes und die Auflösung der Formen mit einem viel weiter gehenden impressionistischen Verfahren zur Anschauung bringt. (Ein solches Bild in der Sammlung Alexis Rouart in Paris.)

Rousseau war auch einer der ersten, der bei dem Bekanntwerden der japanischen Holzschnitte am Anfang der sechziger Jahre von der ostasiatischen Landschaftsmalerei gepackt wurde und ihre Bedeutung erkannte. Sensier berichtet, daß ihn die Bewunderung dafür in einen Rausch versetzt und seiner Kunst gegenüber in eine gewisse Verwirrung gebracht habe. Er machte Versuche, eigene Bilder nach japanischen Prinzipien umzugestalten. Aber das führte zu keinen Resultaten.

Nach denselben Grundsätzen wie Rousseau malten die anderen Meister der Schule von Barbizon. Ihnen allen war es darum zu tun, ihre Landschaften mit seelischem Ausdruck zu erfüllen. Fromentin sagte, Rousseau habe eine Schule geschaffen, die man l'école des sensations nennen könnte. Jules Dupré zog es besonders zu dem Großartigen in der Natur. Er liebte es, sie in feierlichen Momenten bei feurigen Sonnenuntergängen und in zaubervollen Mondnächten zu belauschen. Romantisches Gefühl tritt in seinen Werken stark zutage. Diaz nimmt gern seinen Standpunkt im Innern des Waldes und schneidet sich ein kleines Stück für seine Aufnahme heraus. Er beobachtet das Licht, wie es durch die Kronen der Bäume gleitet, Zweige und Blätter umspielt und auf dem Boden in Flecken auffällt. In der Unbestimmtheit des Waldwebens sucht er die Reize. Die Art, wie Daubigny die Natur ansieht und wiedergiebt, steht den Bestrebungen der modernen Impressionisten am nächsten.

Den holländischen Landschaftern des 17. Jahrhunderts gegenüber sind die Meister von Barbizon gefühlvoller. Als Koloristen verfügen sie über eine reichere Palette. Zu der impressionistischen Auflösung des Fernbildes tritt eine größere Farbigkeit. Ein van Goyen wirkt stumpf neben ihnen. Und dann wird bei den Modernen von einer Symbolik in der Farbengebung ein stärkerer Gebrauch gemacht, um durch Qualität und Intensität der Farbe eine Erregung der Nerven zu bewirken und die gewollten Gefühlstöne hervorzurufen. Über eine dunkle Grundstimmung kommen sie ebensowenig wie die Figurenmaler hinaus.

Auf koloristischem Gebiet wurde die moderne Bewegung des Impressionismus in noch höherem Grade vielleicht als durch die Schule von Barbizon vorbereitet durch Camille Corot (1796—1875). Älter als die Generation von 1830 nimmt er eine Stellung für sich ein. Schon während seines ersten Aufenthaltes in Italien in der Mitte der zwanziger Jahre zeigt er sich unabhängig von der schweren Braunmalerei. Er sah die südliche Natur mit eigenen Augen und suchte die Helligkeit des Lichtes, wie er sie empfand, zum Ausdruck zu bringen. Auf seinen ersten römischen Ansichten stellt er das klare Blau des italienischen Himmels gegen das zarte Gelb, Grau und Rot der Gebäude und trifft damit die Farbenphysiognomie der Tiberstadt. Durch Zeichnen nach der Natur verschafft er sich zugleich jene außerordentliche formale Sicherheit, die das feste Fundament seiner Kunst bildet. Dreimal war er zu längerem Aufenthalt in Italien, ohne in das Pathos der heroischen Landschaftsmalerei zu verfallen. Dort und auf häufigen Reisen durch Frankreich sammelte er das umfangreiche Studienmaterial für seine Werke. Seine Vielseitigkeit und seine Produktivität sind erstaunlich. Er war in jeder Art von Natur zu Hause. Während seine ersten Landschaften noch etwas Vedutenhaftes haben und zum Teil formal komponiert sind, arbeitet er später intensiv auf einen malerischen Stimmungseindruck hin.

Man kann zwei Hauptarten unter seinen Werken unterscheiden. Einmal die bildmäßig abgerundeten, auf einen poetischen Ton gestimmten Gemälde, die, aus der Phantasie heraus unter Benutzung verschiedener Motive geschaffen, dem Geschmack eines größeren Publikums am nächsten kamen und den meisten Anklang fanden. Es sind die bekannten so elyseisch wirkenden Landschaften, in die er kleine figürliche Staffage setzt. Gern bevölkert er sie mit Nymphen und Fabelwesen, die sich dem landschaftlichen Charakter anpassen, in der Natur aufgehen und ganz aus ihr heraus geboren erscheinen. Es ist eine Art Natursymbolik, ähnlich wie bei Böcklin, aber künstlerisch ganz anders zum Ausdruck gebracht. Hier steht er auf dem Boden der

COROT DIE STRASSE VON SEVRES
Paris, Louvre

Romantik. Eine idyllische Heiterkeit liegt über allem, was er berührte, ausgebreitet. Es war die Grundstimmung seiner Seele. Für starke Sensationen ist seine Kunst nicht empfänglich.

Eine andere Klasse von Arbeiten verwertet unmittelbar die Naturstudien. Sie zeigen die realistische Seite seiner Kunst. Hier bekundet sich bis in sein hohes Alter die außerordentliche Fähigkeit, den verschiedenartigsten Szenerien ihrem besonderen Charakter nach gerecht zu werden. Im Laufe seiner Entwicklung bildet er eine immer leichtere, rasch von der Hand gehende Malweise aus, wo alles auf den Gesamteindruck angelegt ist. Seit dem Anfang der fünfziger Jahre erscheinen seine Bilder vielfach wie in einen zarten Dunst getaucht. Sie bekommen etwas Flaumiges. Die festen Formen sind wie durch einen Nebel verschluckt. Alles geht in einem grauen silberigen Gesamtton auf. Er hatte ein System für eine bestimmte Art von Naturwiedergabe gefunden. Bei den großen Bildern führte das bis an die Grenze einer Manier. Die Kritik machte ihnen eine schmutzige Farbe, ein wolliges Aus-

sehen zum Vorwurf. Eine gewisse Einförmigkeit hätte ihm gefährlicher werden können, wenn er nicht mit einer Art musikalischen Gefühls in jedem Falle die Stimmung gehalten und alles mit großer Feinfühligkeit malerisch durchempfunden hätte.

Mehr als die Maler von Barbizon strebt er danach, durch eine summarische Malweise der Gesamtimpression gerecht zu werden. Schon in den vierziger Jahren notierte er als Grundsatz: „Ich habe niemals Eile zum Detail zu kommen; die Massen und der Gesamtcharakter eines Gemäldes interessieren mich vor allem. Wenn das geregelt ist, suche ich die Feinheiten der Form und der Farbe." Er ging von einem optischen Fernbild als Totalimpression aus. Die Beweglichkeit seiner Technik unterscheidet ihn von den meisten seiner Zeitgenossen. Die Werke eines Rousseau oder Millet haben etwas Starres, Bewegungsloses ihm gegenüber. Das Problem der Bewegung spielte für ihn eine große Rolle. Er fand in der Natur nirgends Ruhe und wollte das Bewegte auch durch seine Malkunst zum Ausdruck bringen. „Je cherche à rendre le frémissement de la nature." Die „Illusion des Lebens" zu geben ist sein Ziel. „Ich will," sagt er, „daß der Beschauer, wenn er ein Bild von mir ansieht, das sich doch nicht bewegt, den Eindruck der Bewegtheit der Gegenstände gewinne." Und wie hat er es verstanden in seinen Herbst- und Vorfrühlingsbildern das Zittern einzelner Blätter auf schwanken Zweigen, das leise Beben der Äste, gleichsam den Pulsschlag der Natur ahnen zu lassen.

Von der dunklen Farbengebung der Romantik hat er sich gelöst. Er strebt ins Helle, Lichte. Auf dem Boden des modernen koloristischen Prinzips steht er darin, daß er auf die Farbenbrechungen Rücksicht nimmt. Er dringt darauf, auch Weiß und Schwarz auf den prismatischen Farben aufzubauen. Seine Technik ist auf weitgehende impressionistische Wirkungen berechnet. Aber er hat die farbigen Nuancen seiner Bilder nicht im einzelnen unmittelbar vor der Natur fixiert. Den Farbeneindruck hat er aus der Phantasie nachgeschaffen und in der ihm eigenen „manière vaporeuse" interpretiert.

Wie er bis an die Grenze des modernen Impressionismus vorschritt, zeigt ein Bild seiner letzten Zeit: „Le Beffroi de Douai" (1871. Louvre. Abb. S. 94). Es ist zu einer Zeit gemalt worden, als Claude Monet schon seine Straßen- und Stadtbilder von Paris geschaffen hatte, und steht diesen nicht allzu fern. Den bunten Anblick der Straße mit dem Beffroi im Hintergrund, die Häuser mit roten Dächern und gelben Fassaden, an denen Fahnen hängen, die Läden mit ihren Auslagen, das gibt er in der Unbestimmtheit des Fernbildes ganz auf den koloristischen Eindruck hin. Wie fein ist der farbige Reiz des Stückes, das vorn links den Abschluß bildet, empfunden: die Haus-

wand mit dem blaugerahmten Fenster, vor dem rote Geraniumstöcke stehen. Durch das Zusammenstimmen der Haupttöne Gelb, Rot und Blau verschafft er dem Bilde seine Harmonie. Der Impressionismus der siebziger Jahre setzt unvermittelter Farbe gegen Farbe, treibt die Formauflösung weiter, steigert die Helligkeit der Lichtwirkung. Man kann sich das an einem Vergleich mit Manets Rue de Berne klar machen.

[illegible]: DER TEPPICH VON DOUAI
Paris, Louvre

Corot stand den modernen Impressionisten nicht sympathisch gegenüber. Der Naturalismus, den er hatte um sich greifen sehen, war ihm verhaßt. Es war für ihn in der Kunst nicht damit getan Licht- und Farbeneffekte aus der Natur herauszusehen. Die Reproduktion des visuellen Eindrucks genügte ihm nicht. Er blieb darin mit der Romantik verbunden, daß er von der Malerei Innerlichkeit verlangte, seelische Empfindung in einem Kunstwerk niedergelegt sehen wollte. „Die Wirklichkeit ist ein Teil der Kunst; die Empfindung vervollständigt sie," spricht er aus. Oder: „J'interprête avec mon cœur autant qu'avec mon œil."

DER REALISMUS. COURBET

Es konnte nicht ausbleiben, daß die Kunst auf eine so mächtig um sich greifende Weltbetrachtung wie die naturalistische ihrerseits immer energischer reagierte. Je mehr die Romantik sich auslebte, um so stärker regten sich die neuen Kräfte. Die Mitläufer der Romantik hielten sich vielfach nur an die Äußerlichkeiten romantischer Theorien. Was von den führenden Geistern aus einem inneren Muß heraus mit Einsetzen ihrer ganzen genialen Persönlichkeit geschaffen ist, das wird Schülern und Epigonen Gegenstand bloßer Nachahmung. Die Ideen der Bahnbrecher werden verwässert und banalisiert. Für die Romantik lag die Gefahr in dem Gefühlsüberschwang, in dem Ausschweifen ins Wesenlose, in krauser Phantastik. Indem gewisse Kreise der Phantasie einen zu weiten Spielraum einräumten, verloren sie den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen. Jede folgende Generation wendet sich vor allem gegen das, was sie bei der vorhergehenden als Übertreibungen und Ausartungen in ihrem Lebensinhalt erkannt hat. Gegen die Romantik forderte die äußerlich und matt werdende Poetisierung der Stoffe, der in Sentimentalität sich verlierende Gefühlsausdruck Widerspruch heraus. Ein Gegengewicht glaubte man in der Positivität der Erfahrungen zu finden.

Als die Kunst der Romantik auf ihren Höhepunkt gelangte, hatte das Denken weiter Kreise bereits eine naturalistische Färbung erhalten. Die großen Entdeckungen und Erfindungen der Naturwissenschaften wirkten auf die Anschauungen umgestaltend. Durch ihre Erfolge wird der Mensch dahin geführt alle treibenden Kräfte in die Natur zu verlegen. Er stellt sich nicht über die Natur, sondern in die Natur. Eine mechanistisch materialistische Weltanschauung breitet sich aus.

Durch Auguste Comte ist die Philosophie auf die Verwertung positiver Tatsachen und die Formulierung von Gesetzen gewiesen worden. Er verbannt die Spekulation und verwertet nur das, was sich unmittelbar aus der Empirie ableiten läßt. Das Experiment erhält die größte Bedeutung für alle Betrachtungen. Eine naturwissenschaftliche Methode wird als die allein gültige auch für die Geschichtswissenschaften anerkannt. Auf dem Boden der Soziologie soll eine neue Geschichtswissenschaft begründet werden. Unter dem Eindruck solcher Theorien hat Taine später eine „Philosophie der Kunst“ vom soziologischen und naturalistischen Standpunkt geschaffen.

In den maßgebenden Kreisen des Julikönigtums war, wie wir schon sagten, eine materialistische Anschauung die übliche. Sie kam der geistigen Verfassung der „Bourgeois“ entgegen, indem sie sie darauf wies nur das

anzuerkennen, was sie mit Händen greifen konnten. Vor der Macht dieser Kreise hatte sich alles zu beugen. Baudelaire beginnt seinen „Salon" von 1846 mit einem Aufruf an die Bourgeois und sucht ihnen, zum Teil mit einer recht ironischen Färbung, da sie nun einmal die herrschende Majorität seien, begreiflich zu machen, wie sie Kunst zu genießen und zu beurteilen hätten.

Die Umbildung der Gesellschaft und die neuen geistigen Ansprüche mußten auf die Kunst zurückwirken. Dem Schlagwort der Ästheten „Kunst um der Kunst willen" wird ein anderes „Kunst für alle" entgegengestellt. Der Geschmack des Publikums neigte dem zu, was ihm am verständlichsten war und am mundgerechtesten gemacht wurde. Das war das einfach Natürliche. Bürger erkannte die naturalistische Tendenz der Kunst schon als im Zusammenhange mit dem Zeitgeist stehend. Er schrieb (1864): „Wie soll man sich über den Naturalismus in der Kunst wundern, da er doch genau dasselbe ist wie das neue Verfahren, das in allen Richtungen des menschlichen Geisteslebens eingeschlagen wird . . ."

Auch Baudelaire bekämpft den um sich greifenden Naturalismus. „Unser Publikum sucht nur das Wahre," ruft er aus. Er stellt einmal zwei verschiedene Typen von Künstlern auf: „den Realisten oder besser Positivisten und den, der seinen Eingebungen folgt (imaginatif). Der erste sagt: ‚Ich will die Dinge so wiedergeben wie sie sind, oder auch so wie sie sein würden unter der Voraussetzung, daß ich nicht existierte.' Der andere sagt: ‚Ich will die Dinge mit meinem Geist erleuchten und den Abglanz davon auf andere Geister übertragen.'"

Fast zu derselben Zeit greift der Naturalismus in der Literatur und in der Kunst um sich. Flaubert und Zola begründen den naturalistischen Roman. Und Zola bemüht sich dem Naturalismus auch eine theoretische Grundlage zu geben. Zum Glück sieht sich aber der Künstler nicht gezwungen immer seinen wissenschaftlichen Formulierungen zu folgen. Zola suchte seine Theorien auch auf die bildende Kunst auszudehnen. Wie gefeiert war einst seine Definition: „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament." Man übersah aber ganz, daß das temperamentvollste Sehen noch kein Kunstwerk hervorbringt, sondern daß alles auf die künstlerische Organisierung von Natureindrücken durch die Kräfte der Phantasie ankommt.

Durch Courbet (1819—1877) wurde der Realismus in der Malerei zu einem Programm erhoben. In seiner Jugend stand er noch mit einem Fuß in der Romantik wie Flaubert und Zola. Er malte Bilder, deren Stoffe aus Dichtungen von Victor Hugo und Georges Sand geschöpft waren, neben Darstellungen aus dem gegenwärtigen Leben. Die Frühwerke haben zum Teil

etwas Phantastisches in der Stimmung, und die Köpfe zeigen eine echt romantische Sentimentalität. Er nannte Géricault seinen Lehrer. Auf sein Kolorit übte auch Delacroix einen Einfluß. Im Louvre studierte er die Koloristen der Vergangenheit, besonders Rembrandt, Hals, die Spanier. Seine frühen Gemälde werden von einem Helldunkel beherrscht, haben etwas Schweres, Erdiges.

Diese Periode bildete für ihn nur einen Übergang zur Selbständigkeit. Als Sohn kleiner Leute auf dem Lande geboren, hatte er von früh an eine Abneigung gegen geistige Betätigung, gegen alles Literarische. Dieses Unliterarische mußte ihn zu der Romantik in Gegensatz bringen. Ein Hüne an Gestalt, von unbändiger Kraft, mit den urwüchsigen Instinkten eines Landbewohners, gab er sich der künstlerischen Beschäftigung hin. Mit dem feineren Kulturleben der Hauptstadt fühlte er keine Berührungspunkte, ja er trat in einen Gegensatz dazu. Immer wieder zog es ihn in seine ländliche Heimat, aus der er seine besten Kräfte schöpfte. Als bewußter Vertreter und Anhänger des Volkes dachte er an eine Umwälzung der Kunst. An einen Freund schrieb er: „Das Volk genießt meine Sympathien; es ist nötig, daß ich mich unmittelbar an dieses wende, daß ich aus ihm mein Wissen ziehe, und daß es mich leben läßt." (Le peuple jouit de mes sympathies, il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre.)

Im Jahre 1850 trat er mit einer Reihe großer Gemälde an die Öffentlichkeit, die sein Programm bezeichnete und ein ungeheures Aufsehen hervorrief. Darunter waren „Die Bauern, die vom Markte zurückkehren", „Die Steinklopfer", „Das Begräbnis von Ornans". In diesen Bildern sind Vorgänge aus dem Leben des Volkes in lebensgroßen Figuren mit einer außerordentlichen Vertiefung in die realen Erscheinungen zur Darstellung gebracht. Es gibt keine weitere Tendenz als das Beobachtete möglichst anschaulich wiederaufleben zu lassen. Alles, was sich nicht auf die Wiedergabe des Äußeren bezieht, soweit es sich der Erforschung durch das Auge darbietet, wird möglichst ausgeschaltet. Nach keiner Richtung will diese Auffassung irgendeine Idealisierung zulassen. Courbet rühmte später einmal seinen Jagdbildern nach, sie seien „exacts comme des mathématiques".

Auf der Seite, wo sich die Phantasie zu betätigen hat, liegen die größten Mängel seiner Kunst. Sein rhythmisches Gefühl ist nicht sehr stark entwickelt. Die Komposition hat nichts Zwingendes; der Aufbau wirkt oft wie zufällig. Ein vielfiguriges Bild wie das „Begräbnis von Ornans" sieht aus, als sei es aus einzelnen Teilen zusammengesetzt. Was ein Augenzeuge über seine Art zu

malen berichtete, der ihn während seiner Studienzeit in dem Atelier des alten Lapin arbeiten sah, kann man als charakteristisch für seine ganze Kunst hinstellen: „Niemals hat man ihn eine Figur im Ganzen ausführen sehen; er studierte nur das einzelne Stück." Jedem Stück die höchste malerische Greifbarkeit zu geben, wurde das Hauptproblem seiner Kunst. Der Gesamteindruck hat oft darunter gelitten.

Seine Stärke lag in dem Koloristischen. In der Kraft und Ausdrucksfähigkeit der farbigen Interpretation war er Meister. Er hat die Individualisierung der Oberflächen, die Kennzeichnung der stofflichen Qualitäten durch systematische Ausbildung einer Valeurmalerei erreicht. Der glatten akademischen Malweise stellte er eine Fleckenanlage gegenüber, wie sie die großen Koloristen der Vergangenheit, ein Hals, Rembrandt, Velazquez angewandt hatten. Wie man die Form ihren Valeurs nach in ein Fleckensystem umsetzen kann, hat er wieder mit voller Eindringlichkeit seiner Zeit vor Augen geführt. Bürger nannte ihn le maître le plus peintre de l'école française.

Courbets Kolorismus hat mit dem der Romantik das gemein, daß er tiefe, satte Töne und schwere Schatten anwendet. Darin hat seine Technik etwas Altmeisterliches. Es steckt Farbenfreude in ihm, weit mehr als etwa in Millet. Mit der Kraft des Ausdrucks verbindet sich eine wundervolle harmonische Ausgeglichenheit in seinen Werken.

Werfen wir einen Blick auf die „Steinklopfer" (Dresden, Galerie. Abb. S. 99), so sehen wir einen alten und einen jungen Arbeiter, die am Rande einer Chaussee mit der Zubereitung der Schotter beschäftigt sind. Die Figuren haben etwas Mächtiges in der Plastik ihrer Erscheinung. Der Künstler sucht seine Modelle in der ganzen Eindringlichkeit ihres Auftretens zu reproduzieren. Er stellt sie nüchtern, sachlich vor Augen, so wie er sie beobachtet hat. Er hat keinerlei Nebengedanken dabei, will nichts als das Leben geben. Millet hatte schon im Jahre 1848 in seinem „Kornschwinger" (Le vanneur; Louvre) eine Figur aus dem Volke von ähnlich packender Realistik geschaffen, und er machte Courbet gegenüber auf diesem Gebiete auch seine Priorität geltend. Aber er hat im allgemeinen nur Bilder mit kleineren Figuren gemalt und war Courbet an koloristischem Gefühl unterlegen. Den Mann aus dem Volke in lebensgroßer Gestalt nur um seiner selbst willen als Erscheinung an sich in die Malerei eingeführt zu haben, darf der Meister von Ornans für sich in Anspruch nehmen. Er betrachtet das Volk nicht mit der inneren Anteilnahme eines Millet. Der Landmann hat für ihn nichts Ehrwürdiges, Heiliges, wie Millets „Sämann" (Abb. S. 74), in dessen Auftreten eine gewisse Bedeutsamkeit, ein hohes Gefühl, daß seiner Hände

COURBET: DIE STEINKLOPFER.
Dresden, Gemälde-Galerie.

Arbeit der Welt das Brot spendet, ausgeprägt liegt. Courbets Arbeiter ist nichts als eine Existenz, die in Elend und Schmutz lebt und sich das tägliche Brot schwer verdienen muß. Er nimmt den Menschen als Realität, bedingt durch die materiellen und äußeren Verhältnisse. Für seine Kunst ist er Sehobjekt, Träger von Form- und Farbenwerten. Auf alle weiteren Assoziationen verzichtet er. War Millet in seiner romantischen Naturschwärmerei von einer Sentimentalität nicht frei, so sucht Courbet alles, was nach Gefühl aussieht, zu vermeiden. „Das ‚Begräbnis von Ornans' war das Begräbnis der Romantik," hat er einmal gesagt.

Die Färbung auf den „Steinklopfern" ist tief und schwer wie gewöhnlich. Es ist ein Meisterstück der Malerei. Auf die wirkliche Beleuchtung im Freien ist keine Rücksicht genommen. Courbet braucht den dunklen Fond der Berge, um die Figuren heller hervortreten zu lassen. Er bleibt sein Leben lang ein Braunmaler. Er liebt die vollen Akkorde. Zu einem Pleinairismus hat dieser Realismus noch nicht geführt.

Courbets Realismus ist das Resultat einer Zeitströmung. Daß er eine so schroffe Form annahm, hängt mit der Gesellschaft, in die der Künstler früh

geriet, zusammen. In dem Kreise, in dem er in der Brasserie Andler in Paris Ende der vierziger Jahre verkehrte, wurde das Problem des Realismus hin und her besprochen. Sein Freund, der Journalist Champfleury, trat als literarischer Propagandist dafür auf. Courbet eignete sich seinem ganzen Wesen nach für die Rolle eines Agitators. Er wurde deshalb von seinen lediglich für die Parteisache interessierten Genossen in die Propaganda auf künstlerischem Gebiete hineingedrängt. Es kam ihm schwer genug zu stehen und richtete ihn schließlich sozial und physisch zugrunde. Courbet bemächtigte sich der Idee des Realismus; sie kam seiner natürlichen Veranlagung entgegen. Indem sein Wesen ganz auf das Tatsächliche gerichtet war, negierte er alle überkommenen idealen und formalen Werte, den ganzen Ästhetizismus der Romantik. Unter ein Selbstporträt schrieb er: „Courbet, sans idéal et sans religion". Der Sozialist Proudhon, sein Freund, begrüßte seine Malerei als eine neue demokratische Kunst.

Die Kritiker der Romantik, Baudelaire, Gautier u. a. befehdeten ihn heftig. Sie sahen in ihm den Maler des Häßlichen und vermißten das innerliche, geistige Element. Le laid seul est-il vrai? fragt Gautier einmal gegenüber seiner Malerei. Der ganz koloristisch fühlende Bürger hielt ihm jedoch die Stange, da er die großen Fähigkeiten des maître-peintre bewunderte.

Mit einer brutalen Energie sich durchzusetzen ausgestattet und mit einem Hang zur Reklame hat Courbet allen sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten und allen Zurückweisungen von den offiziellen Ausstellungen Trotz geboten. Gelegentlich der Weltausstellung von 1855 gab er in einer Baracke eine Übersicht über sein Gesamtwerk und setzte über den Eingang die Devise: „Le Réalisme. Gustave Courbet."

Als er im Jahre 1861 ein Schüleratelier eröffnete, ließ er durch seinen Freund Castagnary ein Manifest in die Presse bringen, das seine künstlerischen Grundsätze enthielt. Darin finden sich folgende bezeichnenden Sätze: „Die Malerei ist eine ihrem Wesen nach konkrete Kunst und kann nur in der Darstellung wirklicher und existierender Dinge bestehen. Sie ist eine rein physische Sprache, die sich statt der Worte aller sichtbaren Objekte bedient. Ein abstraktes, nicht sichtbares, nicht existierendes Objekt gehört nicht zur Domäne der Malerei."

„Das Schöne liegt in der Natur, man begegnet ihm in der Wirklichkeit unter den verschiedensten Formen. Da man es dort findet, so gehört es der Kunst oder vielmehr dem Künstler, der es zu sehen weiß. Da das Schöne wirklich und sichtbar ist, so hat es in sich selbst seinen künstlerischen Ausdruck. Aber der Künstler hat nicht das Recht, diesen Ausdruck zu verstärken."

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, alle Schiefheiten dieser Aussprüche zu widerlegen. Sie sind wichtig als Äußerungen des Zeitgeistes. Ein Künstler schafft seiner natürlichen Veranlagung entsprechend; er folgt einem inneren Triebe. Und wenn er sich eine Theorie konstruiert, so geschieht das, um seine Veranlagung, die Art seines Schaffens vor der Welt zu rechtfertigen. Für die Wertung seiner Leistungen ist das ohne Einfluß. Courbet ist für uns eine fortschrittliche echte Künstlernatur, ganz unabhängig von der Verkehrtheit seiner realistischen Theorien.

Der Begriff Realismus wurde in der Kritik der fünfziger Jahre durch Naturalismus ersetzt. Théophile Silvestre machte damit den Anfang. Castagnary nahm das auf und gab in seiner Philosophie du Salon de 1857 dem Naturalismus die Bedeutung einer Evolution des Realismus. Eins ist ein Wort wie das andere. Man versteht heute unter Naturalismus, auf künstlerische Erscheinungen angewandt, im allgemeinen Sprachgebrauch eine Steigerung des Realismus, eine auf das Charakteristische mit möglichster Umgehung des Naturschönen gerichtete Anschauung. Solche Begriffe decken immer nur zum Teil das, was sie bezeichnen wollen und haben nur einen relativen Wert. Jede künstlerische Richtung hat ihre Art von Realismus. Es handelt sich stets nur um graduelle Verschiebungen. Alles kommt auf die Originalität der künstlerischen Gestaltung an.

Courbet war durchaus original darin, wie er seine Eindrücke der Außenwelt in malerisch wirkungsvolle Bilder umzusetzen wußte. Er war stolz darauf alles malen zu können, was er sah. Man findet bei ihm nackte und bekleidete Figuren, Tiere, Landschaften, Stilleben. In allem war er groß auf seine Weise. Seine Art zu charakterisieren trifft das Wesentliche — wenn auch nicht immer gerade in der feinsten Weise gesehen. Als Maler des Nackten steht er einzig da in seiner Zeit. Niemand seit Rembrandt hat wohl den menschlichen Körper in seiner Fleischlichkeit und dem pulsierenden Leben seiner Oberfläche mit solcher Intensität leibhaftig zu machen gewußt. Aber er hat nicht wie Rembrandt hinter den Dingen eine Seele gesehen. In seiner Anordnung hat er manchmal etwas, was noch an klassische Posen erinnert, namentlich wenn man an das ganz neue Gestaltungsvermögen Manets denkt. Er ist auch in der Komposition häufig wenig geschmackvoll. Seine Valeurmalerei trägt vor allem dem Rechnung, die Plastik der Einzelformen möglichst eindringlich zu machen.

Als Landschafter geht er immer von einem bestimmten Eindruck aus. Seine Anschauung und Darstellungsweise fußt auf der Beobachtung der Hügelzüge und Wälder seiner Heimat, des Gebietes um Bésançon, des Meeres,

das er öfter besuchte, der verschiedenen Gegenden, in denen er sich aufhielt. Etwas Bodenständiges, Urwüchsiges liegt in den Bildern. Er wollte ein Motiv nur auf das hin bearbeiten, was er als Augenreiz empfand. Ungewöhnliche, die Phantasie stark anregende Beleuchtungseffekte vermied er ebenso wie Vorwürfe, die durch ihren poetischen Charakter an sich dem Beschauer ein bestimmtes Gefühl zu suggerieren vermocht hätten. Dadurch schied er sich von der Romantik. Seelische Stimmungswerte dachte er nicht in die Natur hineinzutragen. Courbet ist der Typus für den Künstler, als dessen Grundsatz Baudelaire hingestellt hat: „Ich will die Natur so wiedergeben, als ob ich nicht existierte." Zum Glück ist aber niemand dazu imstande, und Courbet war zu sehr Künstler, als daß der Versuch seine Kunst wesentlich hätte beeinträchtigen können.

Es ist ihm bei seinen Landschaften um möglichst weitgehende Sachlichkeit zu tun. Er weiß ihnen aber durch die Art, wie er das einfachste Naturvorbild in seine Farbensprache übersetzt, eigene Reize zu verleihen. Man findet hier dieselbe Kraft wie in den Figurenbildern. Unter seinen Seestücken ist „die Woge" in ihren verschiedenen Varianten besonders bekannt. Man erlebt den Moment, wo die brandenden Wellen wie eine Mauer stehen und sich überschlagen. Das Schwere, Körperliche, Plastische kommt in der Wassermasse besonders zum Ausdruck. Eine Wucht wird hier entfaltet, daß sich daneben alles, was die holländischen Marinemaler des 17. Jahrhunderts geleistet haben, zierlich ausnimmt. Am Himmel zu festen Massen zusammengeballtes schweres Gewölk. Auf eine Wiedergabe des Beweglichen, Flüssigen, Luftigen hat er sich aber weniger verstanden; alles ist bei ihm fest und starr.

In den Waldbildern kommt die Art seiner Beobachtung besonders anziehend zur Geltung. „Der Rehschlupfwinkel" (La remise des chevreuils, Salon von 1866. Louvre. Abb. S. 103) zeigt sein Können von der günstigsten Seite. Der Vorwurf ist als rein malerisches Problem gefaßt. Wie die weißen Felsen durch das kräftige Blättergrün hindurchschimmern, zu dem Braun der Baumstämme einen Kontrast bilden, wie das zarte Grau und Braun der Rehe sich in das Farbenensemble einschmiegt, das bringt eine ganz neue koloristische Zusammensetzung. Man atmet die schattige Kühle dieses Versteckes. Ungemein zwingend wirkt der Lichtdurchfall durch die Zweige. Das ist aus der Wirklichkeit heraus empfunden und weckt ein Gefühl von Naturnähe. Die Wirkung des zerstreuten Tageslichtes wird deutlicher zur Anschauung gebracht als in der Schule von Barbizon. An den alten Baumschlag, der bei Rousseau und seinem Gefolge noch fortlebte, erinnert nichts mehr. Aus dem

COURBET: DER REHSCHLUPFWINKEL
Paris, Louvre

persönlichen Natureindruck heraus werden die Erscheinungen ihrer optischen Funktion nach gedeutet. Was an dem Bilde poetisch erscheint, ist ganz dadurch bedingt und nicht durch eine vorgefaßte Idee.

Es gibt aber gewisse Mängel, die den meisten Landschaften Courbets anhaften. Es geht kein einheitlicher Zug durch sie hindurch, und sie bringen es nicht zu einer großen dekorativen Gesamtwirkung. Sie haben nicht selten etwas Zerrissenes, zerfallen in ein Vielerlei von Einzelheiten. Auf die Durchbildung des einzelnen Stückes ist wie stets das Hauptinteresse gerichtet. Prachtleistungen in Ausdruck und Kolorit sind auf dem „Rehschlupfwinkel" die Tiere. Jedes Reh hat seine besondere Physiognomie. Das Animalische lag in dem Temperament dieses Künstlers.

Courbet hat durch seinen Kolorismus sehr stark auf die junge Malergeneration seiner Zeit gewirkt. Aber lange andauernd war sein Einfluß nicht, weil er bald verdrängt wurde durch eine Persönlichkeit, die das, was er wollte, nach einer Seite konsequent weiterführte, andererseits Fähigkeiten besaß, die ihm gänzlich abgingen, und dadurch die Malerei auf eine neue Bahn lenkte: durch Manet. Gerade für das, worauf die Zeit hindrängte, das Bewegliche möglichst suggestiv zu veranschaulichen, besaß Courbet keine genügenden technischen Ausdrucksmittel. Seine Aufgabe war, die feste Form durch malerische Werte in einem Fleckensystem auszudeuten, etwa wie der Bildhauer aus dem Ton die Modellierungswerte herausknetet. Hier setzte der neue Impressionismus ein und ging über ihn hinaus. Er wendet sich intensiver der Bewegungsillusion zu und er organisiert das Bild in neuer Weise, indem er mit Rücksicht auf den Gesamteindruck die Farbenbeziehungen in ihrer Relativität durch die ganze Bildfläche hin weiter verfolgt.

Daß die Impressionisten wichtige Anregungen durch Courbet erhielten, ist deutlich sichtbar. Fast alle haben sie sich in ihrer Jugend mit ihm auseinandergesetzt. Durch den Realismus ist die Malerei in einen engen Kontakt mit der Natur gebracht und auf die Beobachtung der natürlichen Phänomene gewiesen worden. Wie Courbet etwa eine Waldpartie ganz aus seinem visuellen Eindruck heraus malerisch ausgestaltet hat, das wurde ein Ausgangspunkt für weitere Versuche.

Neben Courbet hat ein wenig jüngerer Zeitgenosse, der nur Landschaftsmaler war, als ein Vorläufer der Impressionisten für uns Interesse: Eugène Boudin (1824—1898). Er stammt von der Küste der Normandie, aus Honfleur, und fühlte sich wie Millet immer nur wohl, wenn er auf dem Lande lebte. Freunde verschafften ihm ein Stipendium, das es ihm ermöglichte Maler zu werden und in Paris einen regelrechten Studiengang zu beginnen. Am meisten aber gewann er durch das, was er außerhalb der Schule lernte. Er hatte das Glück, daß Millet, mit dem er 1846 in Le Hâvre zusammentraf, ihn korrigierte. Rousseau und Corot gewannen auf seine Art die Natur anzusehen Einfluß. Von besonderer Bedeutung wurde für ihn sein Zusammentreffen mit dem holländischen Maler Jongkind Anfang der sechziger Jahre, an den er sich eng anschloß. Sie beschäftigten sich beide mit ähnlichen Problemen. An der Küste der Normandie, wo sich Boudin meist aufhielt, fand damals ein Kommen und Gehen von Malern statt, und es herrschte ein lebhafter Verkehr und Austausch zwischen den Künstlern. Auch Courbet war unter den Besuchern. Claude Monet hat dort die ersten bestimmenden Eindrücke erhalten.

Boudin trachtete danach eine Malerei zu schaffen, die ganz von dem unmittelbaren Augeneindruck abhängig war („montrer un entêtement extrême à rester dans l'impression primitive qui est la bonne"). Er gehörte zu den Künstlern, die unausgesetzt vor der Natur arbeiten. In seinen Notizbüchern findet sich auch folgende Aufzeichnung: „Alles was direkt und an Ort und Stelle gemalt ist, hat immer eine Kraft, eine Gewalt, eine Lebendigkeit der

BOUDIN: DER HAFEN VON BORDEAUX
Paris, Musée du Luxembourg

Strichführung, die man nicht mehr im Atelier wiederfindet." Sein Hauptstoffgebiet sind Seestücke, Hafen- und Strandbilder. Bei dem auf- und abwogenden Wasser, dem Gewimmel der Schiffe im Hafen, dem Treiben der Badewelt am Strande sucht er das Leben, das in der Bewegung und Massenwirkung steckt, vor allem herauszuarbeiten. Alles ist leichter, luftiger, flüssiger als bei Courbet, die Bewegungsillusion stärker. Luft in seine Bilder zu bringen, Himmel und Wolken für die Gesamtwirkung mitsprechen zu lassen, wurde eine seiner Hauptbemühungen. Corot nannte ihn den König der Himmel. Seine

Versuche dem hellen Tageslicht Rechnung zu tragen, führten nicht weiter als zur Anwendung eines grauen Gesamttons, aus dem sich eine Anzahl markanter Farbenflecke lebhaft heraushebt. Kleine kommaartige Pinselstriche benutzt er ebenso wie Jongkind schon vor Monet, um Bewegungseindrücke hervorzurufen.

Boudin war keine geniale, bahnbrechende Persönlichkeit. Er hat sich aber auf seinem beschränkten Gebiet mit viel Geschmack betätigt. Große Überraschungen bietet seine Kunst nicht. Es gibt kein Vorwärtsdrängen zu immer neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Seine bescheidene Natur verkannte die Stellung, die ihm beschieden war, nicht. In einem autobiographischen Brief an die Zeitschrift l'Art im Jahre 1887 hat er sie selbst als die eines Vorläufers gekennzeichnet: „Wenn ich auch nicht das Verdienst habe, unter die großen Talente der heutigen Zeit gerechnet zu werden, so habe ich doch vielleicht mein kleines Teilchen Einfluß gehabt in der Bewegung, welche die Malerei zu dem Studium des Lichtes, des Pleinair und einer ganz aufrichtigen Wiedergabe der Himmelserscheinungen geführt hat. Wenn mehrere unter denen, denen ich die Ehre gehabt habe, den Weg zu weisen, wie Claude Monet, durch ihr persönliches Temperament weitergedrängt worden sind, so schulden sie mir doch nicht minder Dank, als ich selbst denen, die mir geraten und Vorbilder geboten haben."

MANET

Durch Manet sind neue malerische Ausdrucksmittel bewußt für eine neue „Modernität" geschaffen worden. Einer ihm eigenen ganz persönlichen Art des Sehens hat er eine veränderte Malmethode angepaßt. Er ist der eigentliche Vater des modernen Impressionismus.

Aus einem anderen Milieu als Courbet hervorgegangen — er entstammte einer wohlhabenden Pariser Familie der Bourgeoisie und war ganz Großstädter — wandte er sich mit seiner Kunst anderen Lebenskreisen zu. In dem Atelier Coutures, das er sechs Jahre lang besuchte, fand er ein Lehrprinzip vor, das zwischen einem formalen Klassizismus und dem Kolorismus der Romantik zu vermitteln suchte. Es sagte ihm nicht zu. Er wies von Anfang an jede Art akademischer Lehre ab. Es kam zu einem Bruch mit Couture und seinem System. Auf eigene Faust suchte er sich zu dem, was ihm als Ziel seiner Kunst fest vor Augen stand, durchzuarbeiten. Im Louvre studierte er die alten Meisterwerke des Kolorismus. Auf Reisen in das

Ausland erweiterte er seine Kenntnisse von den Malern der Vergangenheit. Er besuchte Dresden, München, Italien. In Holland fesselte ihn besonders Frans Hals. Durch Kopieren suchte er sich in das technische Verfahren der großen Koloristen einzuleben, eines Rembrandt, Velazquez, Tizian, Tintoretto. Er war gar nicht auf eine bestimmte Art eingeschworen. Es gibt auch Kopien von ihm nach italienischen Quattrocentisten und nach Raffael. Seine Vorliebe gehörte aber den koloristischen Genies, die mit ihrer Malweise seinen eigenen künstlerischen Absichten am nächsten kamen: Tintoretto, Hals, Greco, Velazquez, Goya. Zu den Spaniern fühlte er sich besonders hingezogen.

Als sich bei seinem Auftreten gegen seine Kunst ein heftiger Widerspruch erhob, stellten es seine Gegner so hin, als ob er ganz außerhalb aller Tradition stände. Seine Aszendenten sind jene Meister, die sich von verschiedenen Seiten dem impressionistischen Problem genähert haben. Eine Reihe von Künstlern, um die man sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht sonderlich gekümmert hatte. Velazquez wurde erst seit der berühmten Leihausstellung von Werken alter Meister aus Privatbesitz in Manchester 1856 in Kreisen außerhalb Spaniens bekannter. Frans Hals war wenig geschätzt. Und man denke daran, wie sich Delacroix in seinem Tagebuche 1851 über Rembrandt äußern konnte (Vergl. Band I S. 246). Für Delacroix' Kunst fühlte Manet unter den Modernen viel Sympathie. Er hat z. B. seine Dantebarke kopiert.

Der junge Manet trat in die Fußstapfen der Meister, die zu seiner Zeit nicht in Mode waren. Er machte sich frei von dem akademischen Prinzip der Verteilung von Licht und Schatten. Er wollte nichts wissen von der schulmäßigen Gegenüberstellung und gegenseitigen Verstärkung von Helligkeiten und Dunkelheiten, wodurch den Gegenständen Relief gegeben werden sollte. Auf jede Ausgleichung der Kontraste von Licht und Schatten durch weiche, verschwimmende Überleitungen nach einem harmonisierenden Prinzip verzichtete er. Von früh an bemüht er sich nach dem Beispiele der von ihm bevorzugten Muster um eine Herausarbeitung der malerischen Werte durch den Pinselstrich. Es gibt aus seiner Frühzeit eine Kopie nach Tintorettos Selbstbildnis im Louvre, die das Vorbild an Breite des Vortrags fast noch überbietet.

Manets Entwicklung fällt in jene Zeit, wo der Naturalismus in den Anschauungen, in der Literatur und Kunst mächtig um sich zu greifen begann. Ein starkes Gefühl für das Gegenwärtige, Aktuelle bricht sich Bahn. Er blieb von dieser Zeitströmung nicht unberührt. Es drängt ihn von Anfang

an, die vielfältigen Erscheinungen des Lebens und seiner Umgebung als malerische Probleme zu verwerten. In ihnen suchte er seine Inspirationen. Er stand ganz im wirklichen Leben, verschmähte jede Pose. Es war nicht eine Spur vom romantischen Bohémien in ihm. In seinem Auftreten liebte er es sich ganz natürlich zu geben mit einem Anflug von großstädtischer Eleganz. Seine Malerei wollte „modern" sein. Er verlangte von der Kunst „contemporanéité". Zu seinem Jugendfreunde Antonin Proust sagte er einmal: „Ich bekümmere mich sehr wenig um das, was über Kunst hat gesagt werden können. Aber wenn ich eine Meinung abzugeben hätte, würde ich sie so formulieren: Alles das, was den Geist von Menschlichkeit, den Geist von Aktualität hat, ist interessant. Alles was dessen entbehrt bedeutet nichts." Was er in Paris um sich sah, genügte seinen künstlerischen Bedürfnissen. Er wurde ein spezifischer Großstadtmaler. Als Schilderer mondänen Treibens wurde er der Fortsetzer von Guys, zu dem er auch persönliche Beziehungen hatte und dessen Porträt er uns hinterlassen hat. Was Guys mit vorbereitet hatte, erhob er zum Range einer großen malerischen Kunst.

Nachdem er Couture verlassen hatte, ging er daran, sich auf eigene Faust die Natur und das Leben zu erobern. Er begann damit Studien nach Menschen zu machen, die nicht wie die Berufsmodelle in dem Atelier seines Lehrers in gekünstelte Posen gebracht wurden, sondern die er in möglichst natürlicher Haltung, wie sie gingen und standen, wiederzugeben sich bemühte. Intensive Naturbeobachtung sollte ihn dahin bringen, die Gegenwart in ihren charakteristischen Äußerungen beherrschen zu lernen. Er suchte dann aber aus der Natur einen neuen künstlerischen Rhythmus zu gewinnen.

Gleich in einem seiner frühsten Bilder greift er ein mondänes Ereignis aus dem Leben seiner Zeit auf. Das Konzert im Tuileriengarten (1860, Abb. S. 109) gibt ein Gewimmel von Menschen, die unter den Bäumen sitzen und umherstehen. Die elegante Welt hat sich ein Stelldichein gegeben. Es ist nun bezeichnend, daß ihn nichts Anekdotisches dabei interessiert. Das Ganze fesselt ihn als malerische Erscheinung in der Bewegung der Menge. Er nimmt was sich dem Blick darbietet. Auf der rechten Seite bilden unbesetzte Stühle, auf denen allerhand Gegenstände liegen, und ein am Boden stehender offener Schirm den Vordergrund, während die Menschen hinter dieses Stillleben geschoben sind. Aus den Gebilden des Zufalls sucht er ein Arrangement für seine malerische Komposition zu gewinnen. Der Fall des Lichtes durch die Baumkronen und seine Wirkung auf den Kleidern wird ein Hauptproblem. Was Courbet in seinen Wald- und Parklandschaften begonnen hatte, findet bei ihm seine Fortsetzung. Und schon hier kann man bemerken,

MANET DER TUILERIENGARTEN

wie er sich bis weit in die Tiefe hinein Helligkeit zu wahren sucht. Das Sujet war nichts Neues und schließt sich an das an, was schon Lami und Guys gebracht hatten. Aber in der ganz persönlichen Art der Beobachtung und der malerischen Durchführung geht Manet seine eigenen Wege.

Der traditionellen Braunmalerei entwindet er sich mit dieser Art von Bildern. Der am Ende der fünfziger Jahre entstandene Absinthtrinker ist noch ganz dunkel und tonig gehalten, der Kopf heute in der Asphaltfarbe nahezu versunken. Indem er dann aber bei der Verfolgung seines Grundprinzips, nur das zu malen, was er vor sich hatte, sich allein auf sein Auge verließ und jedem überkommenen Schematismus entsagte, gelangte er zu seiner malerischen Auffassung. Eine mit Flecken arbeitende Valeurmalerei wurde wie für Courbet auch für ihn die Grundlage seines Kolorismus. Seine Beobachtungen führten ihn aber zu einer stärkeren Berücksichtigung des natürlichen Lichtes, und er setzte alles daran, zu der Helligkeit, wie er sie in der Natur beobachtete, ein Korrelat in seiner Kunst zu finden. Seine Hellmalerei wirkte als etwas Unerhörtes. Courbet, der als Realist nur durch seine Auffassung der Wirklichkeit ein Neuerer war, hatte diese Konsequenz eines

Realismus auf koloristischem Gebiete nicht gezogen. Manet hatte manches von ihm gelernt. Über das Begräbnis von Ornans äußerte er, es sei gut, aber zu schwarz. Einer der Hauptfortschritte Manets gegen Courbet besteht darin, daß er die Plastizität und die Isolierung der Objekte überwand.

Als Manet mit seiner neuen Kunstweise hervortrat, empfing ihn bei dem Publikum und bei der Mehrzahl der Künstler Spott und Gelächter. Auch Courbet, der doch selbst als Revolutionär aufgetreten war, behandelte ihn geringschätzend. Von den Salons erfuhr er fortgesetzte Zurückweisungen. Das erste Mal hatte er noch das Glück, daß sein eingesandtes Bild in den Salon des Refusés, der bei der Erbitterung über die vielen Ablehnungen im Jahre 1863 von Napoléon III. bewilligt worden war, Eingang erhielt. Es ist „Das Frühstück im Grase". Dieses Bild ist die erste Kraftprobe für Manets neuen Stil in einem großen mehrfigurigen Bilde. Das Sujet erregte sittliche Entrüstung. Aber in einer Zeit, die sich ganz andere Dinge bieten ließ, war es wohl weniger der Mangel an Moralität als die Neuartigkeit der Auffassung, woran man Anstoß nahm. Hätte man gewußt, daß Manet in dem Motiv von einer Komposition der italienischen Hochrenaissance abhängig war! Es ist vor kurzem gezeigt worden, daß sich die Anordnung der drei Figuren frei an den Stich der drei Flußgottheiten Marc Antons nach einer Zeichnung von Raffael anlehnt. So steht der revolutionäre Meister auch hier innerhalb einer Tradition. Der Gegenstand reizte ihn rein als malerisches Problem: eine nackte Frau zwischen bekleideten Männern im Freien mit den Mitteln seines neuen Stils zu geben. Giorgiones Concert champêtre des Louvre in das Moderne übersetzt. Die Behandlung zeigt keinen Anflug von Lasziviät. Aber der Frauenkörper ist in einer Weise gemalt, wie man es vorher noch nicht gesehen hatte. Durch ein Ineinanderarbeiten lichter Töne und durch Nuancierung der feinsten Übergänge im Hellen hat er eine körperhafte Wirkung erreicht, ohne daß zu dem Mittel einer Kontrastierung von Licht- und Schattentönen gegriffen wurde. Die Wirkung hat etwas Herbes. Durch die beiden männlichen Gestalten sowie durch das blaue Schleiertuch, auf dem das Mädchen sitzt, wird der kühle Glanz des nackten Körpers gehoben. Dazu tritt das aus den Kleidern der Frau und dem Frühstück gebildete Stillleben von unvergleichlicher Schönheit. In der badenden Frau klingt der farbige Akkord nach dem Hintergrunde zu aus.

Das Bild hat alle Reize und Schwächen eines Jugendwerkes. Eine gewisse Liebenswürdigkeit und Unbefangenheit in den Ausdrucksmitteln. Man genießt die Stimmung einer jugendfrohen Seele in ihrer ersten Begeisterung für die Schönheiten der Welt. Ein Hauch von Romantik schwebt

MANET · OLYMPIA
Paris, Louvre

über dem Ganzen. Pleinairistisch in Manets späterem Sinne ist das Bild noch nicht, wirkt aber heller wie alles, was damals gemalt wurde. In der Wiedergabe der Landschaft geht er über das, was Courbet gab, nicht hinaus. Der Gruppe der Figuren merkt man das Konstruierte an. Das Ganze hat noch nicht eine völlige Freiheit.

Wie meisterhaft Manet die menschliche Figur beherrschen gelernt hat, zeigen Bilder mit Einzelgestalten aus den sechziger Jahren wie „Der Pfeifer" oder „Lola de Valence". Er findet für jedes Stück Wirklichkeit in seiner charakteristischen Besonderheit Ausdrucksformen. Sein Stil bekommt markige Festigkeit. Breite, zusammenhängende Farbenflächen geben den Bildern ihren Charakter. Die Farbenstimmung hat etwas Gedämpftes und höchst Vornehmes. Grau spielt dabei eine große Rolle.

Gleich nach dem Déjeuner sur l'herbe behandelt Manet noch einmal für sich das Thema eines lebensgroßen Frauenaktes. Er malt die Olympia. Eine nackte Frau mit den Formen, wie sie das Modell bot, auf ihrem Bett ausgestreckt, in ähnlicher Pose wie Tizians urbinatische Venus der Uffizien.

Keine idealisierte Gestalt. Ein neuer Typus: das Weib, das sich preisgibt, in dem Raffinement der Verführung und in seiner dämonischen Macht. Die Schöpfung einer Zeit, in der ein Dandismus und Satanismus künstlerische Faktoren geworden sind. Wie erfährt in dem Werke die Idee durch die Mohrin und die schwarze Katze ihre symbolische Eindringlichkeit. Ist es nicht, als habe ein Gedanke, eine Stimmung aus den Fleurs du mal eine bildkünstlerische Fassung erhalten? Manet und Baudelaire haben geistige Berührungspunkte. Der Maler steht in seiner Jugend dem Kulturkreis und dem Empfindungsleben des Dichters nahe. Läßt nicht auch die Katze der Olympia an jene Katzen denken, die Baudelaires Gefühl und Phantasie so eigenartig und stark erregt haben? Baudelaire war einer der ersten, der für Manet öffentlich eintrat. Er mußte in ihm jene Modernität, die er von der Kunst erwartete, verwirklicht sehen.

Die Wiedergabe des weiblichen Körpers zeigt, wie Manet aus dem Natureindruck eine neue bildnerische Abstraktion gewonnen hat. Diese erinnert an nichts, was bisher als formale klassische Schönheit gegolten hat. Auch Courbets Akte haben demgegenüber noch etwas geschwungen Posierendes. Der Linienfluß Manets mit seiner Eckigkeit hat eine eigene neue charaktervolle Schönheit. Ob man das Ganze oder Einzelnes ins Auge faßt, man wird immer durch die Originalität der Anschauung gepackt. Es dürfte wenig in der Nacktmalerei geben, das sich an feinem Formempfinden und Delikatesse der Durchführung dem linken Bein mit der Rundung der Ferse an die Seite stellen ließe. Nichts erscheint wie bei Courbet stark plastisch herausgetrieben. Den Umriß begleitet Manet stellenweise durch dunkle Konturierung. Die Körperflächen modelliert er in gelblichen Tönen ganz im Hellen und betont die wenigen dunkleren Partien durch eine leise graue Schattierung. Als koloristiches Arrangement hebt sich das Werk von allem damals Geschaffenen ab. Vor einem dunklen Grunde steht der Frauenkörper und das weiße Linnen unter ihm. Kein Weiß in dem Saal des Louvre, in dem das Bild hängt, ist leuchtender und wirkt wahrer als das mit grauen Tönen abschattierte dieses Lagers. Läßt man das ganze Farbenspiel, den gelben geblümten Schal, der den Übergang von dem Bett zu dem Akt bildet, den braunen gemusterten Paravent mit gelber Randborte hinter dem Oberkörper, die dunkelblauen Vorhänge, das jauchzende Bunt des Blumenstraußes neben dem dunklen Kopf der Mohrin auf sich wirken, so wird man sich bewußt, daß sich eine Farbenphantasie kundgibt, die etwas Neues in der Geschichte der Malerei bedeutet. Ein vornehmer und diskreter Geschmack waltet hier. Die Töne haben etwas Stumpfes und zugleich Leuchtendes. Bei der Wahrung eines lebhaften Spiels

von Eigenfarben kommt eine wohltuende Harmonie zustande, aber eine Harmonie eigener Art, bei der kalte Farben, Weiß, Gelb, Rosa, stark ins Gewicht fallen.

Auch in der kompositionellen Anordnung des Bildes bekundet sich ein moderner Geist. Durch die Abwägung der Figuren gegeneinander, die Bewegung der Linien kommt ein eigener Rhythmus zustande. Manet ist es um die Entfaltung einer dekorativen Schönheit in dem Ensemble zu tun. Wie er Vertikale und Horizontale gegeneinander spielen, eine reine Vertikale im Hintergrund durch das Bild schneiden läßt, das alles ist für die Gesamtwirkung aufs feinste erwogen. Er gewöhnte sich daran, mit einem Wirklichkeitseindruck zugleich auch dessen dekorative Seite aufzufassen. Er hat den dekorativen Gehalt aus dem modernen Milieu herausgeschält.

Seit dem Anfang der sechziger Jahre sehen wir verschiedene fortschrittliche Künstler dahin zielen, z. B. auch Whistler. Der Maler sucht die bloße krasse Materialität der Objekte zu überwinden und diese als malerisch dekorative Stimmungswerte zu verwenden. Sie werden auf ihre Bedeutung für die Gesamtanlage und als relative Faktoren angesehen. Dem herrschenden Geschmack des zweiten Kaiserreichs gegenüber wird unter Vermeidung jedes überladenen Zierats auf eine Einfachheit hingestrebt, die in dem Verhältnis der simpelsten und nüchternsten Dinge zueinander und den aus deren Beziehungen sich ergebenden Kombinationen und Linienspielen die feinsten dekorativen Schönheiten sucht. Wie das dann mit allgemeinen Geschmacksveränderungen auf dem Gebiete der Inneneinrichtung und Wohnhauskultur in Wechselwirkung steht, kann hier nur kurz erwähnt werden.

Das Bekanntwerden mit der japanischen Kunst hat dieser Tendenz der Malerei starken Vorschub geleistet. Man lernte von den Prinzipien, die man dort durchgebildet sah, und verwertete sie für die eigenen Zwecke. Die Künstler fanden in der ostasiatischen Malerei eine Ausdrucksweise, die auf starke Reliefwirkung verzichtete, begeisterten sich für die so hoch entwickelte Flächendekoration. Indem man durchschaute, wie dort die impressionistische Abstraktion einer dekorativen Idee angepaßt wurde, erhielt man den Anstoß zu eigenen Versuchen nach dieser Richtung. Dem Courbetschen Naturalismus gegenüber, der sich mehr auf einen Zufälligkeitsausschnitt beschränkt, bedeutet das etwas Neues, eine idealistische Seite der modernen Malerei.

Wir wissen, wie Manet die Japaner geliebt und studiert hat. Nicht zum wenigsten den dadurch erhaltenen Anregungen hat er es wohl zu verdanken, wenn es ihm gelungen ist, aus alltäglichen Gegenständen und Arrangements einfachster Art dekorative Gebilde von großem Reiz zu schaffen. Wie er auf

das ostasiatische Problem eingegangen ist, zeigt wohl am schlagendsten ein Gemälde wie die Nana, das schon durch die Art, wie der Ausschnitt angelegt, die Figur des sitzenden Herrn vom Rande halb durchschnitten ist, das Streben nach dekorativer Flächenfüllung zur Schau trägt.

Die sechziger Jahre sind eine für Manets Entwicklung bedeutsame Epoche. In das Jahr 1865 fällt seine Reise nach Spanien. Von früh an übte alles Spanische eine besondere Anziehung auf ihn aus. Als eine spanische Tänzertruppe nach Paris kam, benutzte er die Mitglieder als Modelle und malte ein Bild von der ganzen Gesellschaft. Die Reise nach dem Süden erscheint als ein wohl überlegter Punkt in seinem künstlerischen Programm. Er studiert jetzt an der Quelle die schon längst von ihm verehrten Meister Velazquez, Greco, Goya. Wie die Eindrücke, die er aufnimmt, in seinem Geiste reflektieren, kann man etwa an seinen beiden Philosophenbildern sehen, die offenbar durch Velazquez' zwei „Philosophen" im Prado angeregt worden sind.

Goyas Einfluß macht sich verschiedentlich bemerkbar. Ein Bild wie die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko (Mannheim, Städtische Galerie) fordert zum Vergleich mit Goyas Füsilierung der Aufständischen heraus. Die Zuschauer im Hintergrunde sind ganz in der andeutenden Art des Spaniers auf eine Massenwirkung hin behandelt. Das Werk zeigt aber auch die Grenzen von Manets Kunst. Es wird dem Vorgang nicht gerecht. So schön es als Malerei ist, so fehlt ihm doch der große historische Zug. Von Goyas Leidenschaft ist nichts dahin übergegangen. Die Szene hat nichts seelisch Packendes. Wie hätte ein Delacroix diese Seite hervorgekehrt. Manet und seine Nachfolger vermeiden jedes Pathos. Sie betrachten das Leben mehr von seiner äußeren Seite. In Manets Temperament lag kein Zug zum Dramatischen. Einer Tragödie gegenüber hat das etwas Ernüchterndes.

Der Aufenthalt im Süden gab Manet Gelegenheit Szenen aus dem spanischen Volksleben als Vorwürfe zu benutzen. Er malt Stierkämpfe, und er bemüht sich dieselbe Spontaneität der Bewegung hervorzubringen, wie er es bei Goya sah. Auf die impressionistische Wiedergabe von Massenbewegung stellt er seinen Stil ein. Er hatte sich schon in seinem frühen Bilde des Tuileriengartens darin versucht. Das Problem wird dann immer weiter vertieft. Es reizt ihn, irgendeinen Vorgang bewegten Lebens in der Augenblicklichkeit, wie ihn sein Auge erfaßt und festgehalten hat, als malerischen Eindruck zu reproduzieren.

Manet hat in den sechziger Jahren schon das ganze Stoffgebiet, dem er seine Kunst zu widmen gedachte, abgesteckt. Die Malweise dieser Zeit besitzt einen reifen Stil, dem es um möglichste Ausgeglichenheit der Farb-

töne, für die das bezeichnende Manet-Grau als Bindeglied dient, zu tun ist. Als ein Höhepunkt dieser Entwicklung erscheint „Das Frühstück im Atelier" (1869), in der Wiedergabe von Menschen und Stilleben eine Meisterleistung. Daß Werken dieser Jahre, denen für uns Heutige nichts Exzentrisches anhaftet, bei dem damaligen Publikum jeder Erfolg versagt sein konnte, ist kaum mehr zu begreifen. Als Zola im Jahre 1866 seine Stimme für Manet erhob, war er ein Prediger in der Wüste.

Es liegt in der Natur des genialen entwicklungsfähigen Künstlers, daß er sich mit der Formel, die er einmal für seine Vorstellungen gefunden hat, nicht begnügt. Manet drängte es vorwärts immer neuen malerischen Möglichkeiten entgegen. Er sah neben sich eine junge Künstlergeneration heranwachsen, die ihm das Interesse, an dem es das Publikum fehlen ließ, entgegenbrachte. Seine Art der Hellmalerei wurde zu einem Programm erhoben. Ein konsequentes Weiterdenken führte zu Versuchen, die technischen Mittel immer mehr daraufhin auszubilden, daß Szenen im Freien möglichst in der Helligkeit und mit den Farbenrelationen, die man beobachtete, erschienen. Claude Monet vor allem bemächtigte sich des Problems und schuf eine zielbewußte Freilichtmalerei. Manet erhielt von dieser Seite dann wieder Anregungen. Seit dem Anfang der siebziger Jahre geht er mit der ihm eigenen Energie auf die Eroberung einer pleinairistischen Darstellungsweise los.

Gemälde wie „Die Seine bei Argenteuil", „Claude Monet auf seinem Seineboot malend", „Die Familie Monet in ihrem Garten", „Chez le père Lathuille", „Ein junges Paar in einem Gartenlokal", bezeichnen Marksteine auf diesem Wege. Indem Manet sein Auge auf die Beobachtung im Freien und bei Sonnenlicht einstellt, gewinnt er neue malerische Werte und sucht sein technisches Verfahren darauf einzurichten. Der einzelne Pinselstrich dient ihm in noch höherem Maße als zuvor zur Bezeichnung farbiger Nuancen. In der Berücksichtigung von Kontrastwirkungen hat der moderne Impressionismus, wie noch gezeigt werden wird, ein wirksames Hilfsmittel für seine Zwecke gefunden. Manet entfaltet in der Verteilung der farbigen Flecken die reichste Phantasie.

Ein Hauptprinzip besteht darin, daß für die ganze Bildfläche die Relativität der Farben in Rechnung gezogen wird. Es gibt kein Stück, das nicht zu dem Ganzen in Beziehung gesetzt wäre. Figürliches und Raum werden nur als Teile einer Gesamtanlage, eines Gesamteindrucks aufgefaßt. Das impressionistische Pinselverfahren Manets arbeitet einem naturalistischen Materialismus entgegen. Er modelliert alles flacher als Courbet, dessen Kunstideal er einmal ironisch als das der Billardkugel bezeichnete. Ein solches Prinzip, die Dinge in der Fläche zu halten, fand er bei Velazquez und

auch bei den Japanern. Von Wirklichkeitseindrücken ausgehend und auf Augenerlebnissen fußend, erhält seine Kunst in der Art der malerischen Anlage und Fleckenbildung ein Phantasieelement von größter Anziehungskraft. Sie kommt zu einer sublimen Vergeistigung des Wirklichkeitsstoffes durch die organisierende Arbeit, die diesen Stoff rhythmisch zu gliedern und zu einem dekorativen Ganzen zu gestalten strebt.

Vor seinen besten Bildern hat man das Gefühl eines organischen Zusammenhangs der Oberfläche, daß alles an seiner Stelle steht und mit spielender Leichtigkeit gewonnen ist. Er selbst hat einmal gesagt: „Es gibt nur eine wahre Sache, im ersten Anlauf das machen, was man sieht. Wenn das sitzt, sitzt es. Wenn es nicht sitzt, muß man von vorn anfangen. Alles andere ist Unsinn." Sein Pinselstrich besitzt die weitesten und reichsten Ausdrucksmöglichkeiten; in ihm liegt eine eigene Eleganz und Schönheit; auf ihm beruht ein großer Teil des Genusses seiner Werke.

Das dekorative Prinzip der Flächenfüllung wird bei Manets Pleinairbildern leicht übersehen, weil es sich öfter hinter einer sehr freien Rhythmisierung verbirgt und von jeder schematischen Symmetrie absieht. Man gebe sich aber einmal Rechenschaft, wie auf dem Gemälde der Familie Monet im Garten (Farbentafel) durch die Gruppierung und die Verteilung der Akzente vermittels der Farben die ganze Anlage aufs feinste ausbalanciert ist. Man verfolge die rhythmische Wiederkehr des Rot an den Geranien, dem Hahnenkamm, dem Fächer, dem Hut und den Schuhen des Knaben. Man mag auch unsere Tafel, die ja allerdings nur eine ungefähre Vorstellung von dem Bilde geben kann, mit Watteaus Frühstück im Walde (Farbentafel Band I) vergleichen, um sich bewußt zu werden, was die moderne Malerei an Intensität der Freilichtwirkung, Helligkeit, Durchsichtigkeit, Farbigkeit erreicht hat.

Durch intensives Studium der Landschaft im Freien hat die Farbendisposition einen eigenen Charakter erhalten. In den Seinebildern der siebziger Jahre (Argenteuil, Claude Monet in seiner Barke) rivalisiert er mit Monet, durch das Leuchten der Oberfläche, das Schillern des Wassers, das Schimmern der Luft für bestimmte Natureindrücke neue künstlerische Werte zu schaffen.

Er ist den Impressionisten aber nicht bis zu einer völligen Zersetzung alles Formhaften, einer Auflösung der Eindrücke in bloßen optischen Schein gefolgt. Sein letztes Wort in der Freilichtmalerei bezeichnen einige Ansichten von dem Garten und Landhaus in Rueil, wo er das Ende seines Lebens, durch eine schwere Krankheit zu Ruhe und Bewegungslosigkeit verurteilt, zubrachte. Das Bild der Berliner National Galerie (Abb. S. 117) zeigt die

MANET: LANDHAUS IN RUEIL
Berlin, National Galerie

Fassade des Hauses mit dem davorliegenden Stück Garten. Wie fest steht die gelbe Hausfront mit ihren grauen und roten Gesimsen da. Durch die Art der Beleuchtung wird der Charakter des Eindrucks bestimmt. Die Sonne ist rechts in der Höhe zu denken. Ihre Strahlen streichen über die helle Fassade, gleiten durch die Blätter der Bäume und sammeln sich in tänzelnden Flecken am Boden. Aus dem kräftigen Grün des Rasens leuchtet das Rot der Blumen. Nur durch die Farbe wird das Nebeneinander auf diesem Bilde, von dem die Abbildung keinen sehr vorteilhaften Begriff geben kann, geklärt. Den optischen Schein an die Gegenständlichkeit der Form zu knüpfen, das ist das Problem, mit dem Manet sein ganzes Leben gerungen hat.

Nachdem er sich mit der Freilichtmalerei im Sinne Monets auseinandergesetzt hatte, hat er sich nicht auf dieses eine Prinzip festgelegt. Er war ein reicher und beweglicher Geist, der seine Darstellungsmittel immer der

Aufgabe, die ihn beschäftigte, anzupassen suchte. Ist es ihm im Figurenbilde um die Herausarbeitung eines Charakters und Typus zu tun, so stellt er die Erscheinung nicht unter die auflösende Wirkung von Strahlen und Reflexen und beeinträchtigt dadurch die einheitliche große Wirkung, wie eine Anzahl der extremen Impressionisten.

Das im Innenraum gemalte lebensgroße Bild „L'Artiste" (1875. Abb. S. 119), ein Porträt des Radierers Desboutin mit seinem Hunde, zeigt ihn als Menschenmaler von der glänzendsten Seite. Auch als solcher darf Manet innerhalb der modernen Kunst eine der ersten Stellen beanspruchen. Das Gesicht mit den verträumten Augen verrät die feinste psychologische Beobachtung. Prachtvoll sitzt der Kopf mit dem wirren Haar und Bart auf dem Nacken. Der Typus des Pariser Bohémiens ist überzeugend getroffen. Manet selbst sagte darüber: „Ich habe mir nicht eingebildet, eine ganze Epoche zusammenfassen zu können (wie Ingres in seinem Porträt Bertins), aber den eigenartigsten Typus eines Stadtviertels gemalt zu haben." Das Bild erinnert in seiner breiten, wuchtigen, ziemlich farblosen Malweise an die Art des Frans Hals. Manet war 1872 wieder in Holland gewesen. Der Haarlemer Meister wirkte auf ihn wie ein Magnet. Ein Resultat der Berührung mit Hals ist auch das prachtvolle Bild des Trinkers, „Le bon Bock" (Berlin, Sammlung Arnhold), das in der Stimmung und Farbengebung diesem verwandt ist, bei einer völligen Originalität der Auffassung. Vergleicht man den Desboutin mit einem Bilde von Hals, so fällt die weit intensivere Ausnutzung des natürlichen Lichtes bei Manet auf. Es streicht von rechts oben über die Gestalt, beleuchtet die linke Gesichtshälfte und sammelt sich auf dem Fell des Hundes. Ein paar wiederkehrende Farben bestreiten die koloristische Wirkung. Gelb an dem Gesicht, dem Tabaksbeutel, dem Hund, schwarz der Hut, das Haar, der Anzug, weiß Kragen und Krawatte. Der Beobachter des Momentanen bewährt sich in der Art, wie das Kursorische in den Händen, die die Pfeife stopfen, zum Ausdruck gebracht ist. Die neuere Malerei hat diesem Bilde wenig an die Seite zu stellen.

Manet, der in der impressionistischen Darstellungsweise den reinsten Ausdruck für sein Wesen und sein Temperament fand, hat es auch verstanden, den Typus der modernen Französin in seiner Beweglichkeit und Eleganz ungemein lebensvoll zur Anschauung zu bringen. Er verfügte über die Mittel, jene neue Art von Frauengrazie, die sich freier und weniger preziös gibt als die des Rokoko, zu treffen. Welch eine natürliche Anmut hat er in die Gestalt der auf dem Rasen sitzenden Frau Monet gelegt. Was er mit seinem scharfen Auge als charakteristisch an der Frau beobachtete, das wußte er

MANET: DESBOUTIN
Berlin, Sammlung Arnhold

GERICAULT: RENNEN VON EPSOM
Paris, Louvre

malerisch auszudrücken. Er beherrschte den Typus der Dame wie der Grisette. Vergegenwärtigt man sich Arbeiten wie „Le Repos", das wundervolle Bildnis von Berthe Morisot in lässiger, träumerischer Haltung auf einem Kanapee (Amerika), „La Serre", das Treibhausbild mit dem Herrn und der Dame (Berlin, National Galerie), „Chez le père Lathuille", das Mädchen aus dem Volk mit ihrem Liebhaber in dem Gartenlokal, so sieht man, wie er auf die verschiedenen Seiten von Frauenerscheinungen einzugehen wußte. Seine Frauen sind Zeitdokumente wie die Spanierinnen des Velazquez oder Goya. Aus dem Eindruck der ganzen Gestalt schöpft Manet seine bildnerischen Abstraktionen. Die Dame und ihre Toilette bilden eine Einheit und sind aufeinander gestimmt. Mit einem sicheren Geschmack verfährt er bei der Wiedergabe der Kleidung, weiß jede Nuance, welche die Wirkung erhöht, auszunutzen. Das Pikante in der Gesamterscheinung der Pariserin bringt er zu reizvollem Ausdruck. Seine Malerei hat sich auch dieser Seite der Modernität bemächtigt.

MANET: WETTRENNEN
Paris, Sammlung Durand-Ruel

Manet als Impressionist faßt den Menschen als ein Glied in der Welt der Erscheinungen und des Lebens. Er ist nicht in dem Sinne Figurenmaler, daß er die menschliche Gestalt isoliert von der Umgebung als formales Problem herausschält. Von Anfang an lockte es ihn, Raumausschnitte, in denen die Figur nur als Fernbild ihrem Erscheinungswert nach für das Ensemble Gewicht hat, künstlerisch zu bewältigen. Es wurde schon erwähnt, wie er in den sechziger Jahren Stierkampfbilder schuf, in denen er, zum Teil durch Goya angeregt, die Massenwirkung, die bunte Bewegtheit des Vorgangs anschaulich zu machen suchte. Während diese im ganzen noch ziemlich dunkel gehalten sind, wandte er später seine pleinairistischen Erfahrungen auf das Problem der Massendarstellung an. Er malte Hafen- und Strandbilder, Straßenszenen und Wettrennen, bei denen die malerischen Ausdrucksformen mit seiner Empfänglichkeit für Bewegungseindrücke Schritt halten. Er hatte sich gewöhnt, vorübergehende Eindrücke, die ihn fesselten, gleich an Ort und Stelle mit wenigen abkürzenden Strichen in seinem Notizbuch aufzuzeichnen. Für die Möglichkeiten, Bewegungsmomente mit Hilfe einer rasch zugreifenden skizzenhaften Strichführung einzufangen, hatte ihm Hokusais Mangwa, die er bewunderte, mancherlei Anregung geboten. In der Malerei gewann er durch seine Pinseltechnik das Mittel, eine hohe Illusionsfähigkeit zu erreichen.

Um zu ermessen, welcher Fortschritt nach der illusionistischen Seite im Laufe des 19. Jahrhunderts zuwege gebracht worden ist, vergleiche man Manets Rennen von Longchamps, ein kleines Bildchen der Sammlung Durand-Ruel (Abb. S. 121), mit dem Epsom-Rennen von Géricault. Während es bei diesem auf eine Einzelbewegung jedes formal gefaßten Reiters hinauskommt, läßt Manet die Jockeis, als Masse zusammengeballt, auf uns losstürmen. Was für den Eindruck aus der Ferne bestimmend ist, der aufgewirbelte Staub, das Aufleuchten von Röcken, Mützen und Zaumzeug, die auffälligsten Teile der Pferdeleiber, das wird der Phantasie als Anregung zum Nacherleben geboten. Was nur unbestimmt empfunden wird, bleibt unbestimmt. Auf rein malerischem Wege ist die Tiefendistanz, das Gewühl der Zuschauer, der landschaftliche Hintergrund zum Bewußtsein gebracht. Und man mache sich klar, in welcher Weise von diesem Gesichtspunkt aus das Ganze disponiert und organisiert ist.

Zu dem Äußersten, was Manet nach der Seite eines pleinairistischen Impressionismus geschaffen hat, gehört die Rue de Berne (Abb. S. 123). Er läßt die Straße mit ihren am Nationalfesttage beflaggten Häusern gerade auf uns zulaufen. Wie das feurige Rot der Fahnen herausblitzt und zu dem zarten Blau und Grau der Straße, dem milden Grün des Hintergrundes steht, wie der Wagen und die Fußgänger sich einfügen und sich alles in zuckende Bewegung auflöst, das ist ganz aus dem momentanen Eindruck heraus empfunden. Keinerlei objektive Sachlichkeit wird für das, was gezeigt wird, angestrebt. Corots Beffroi de Douai (Abb. S. 94) wirkt daneben noch wie ein historisches Dokument. Manet stellt alle seine Mittel darauf ein, uns in einen Bewegungs- und Farbenrausch hineinzureißen, wie er ihn zu der Nachschöpfung inspiriert hat. Wir sollen sein ganz subjektives Erfassen eines malerischen Eindrucks mit- und nacherleben.

In Zeiten, die sich einer impressionistischen Darstellungsweise zuwenden, pflegt auch das Stilleben ein bevorzugtes Gebiet zu werden. Indem sich das Interesse der Kunst weniger auf den Menschen allein als auf die gesamte Umwelt erstreckt, werden auch die unbelebten Dinge gleichwertig und in momentaner Bedingtheit durch ihre Situation angesehen. Wie wir bemerkten, hat sich schon der spätantike Impressionismus gern mit dem Stilleben beschäftigt (vgl. Bd. I S. 33). Die modernen Impressionisten sind fast alle auch Stillebenmaler gewesen und haben das von dem Klassizismus gänzlich vernachlässigte Gebiet zu einer neuen Blüte geführt. Das Stilleben wird als Farbenerscheinung aufgefaßt und demgemäß in ein malerisches Gebilde umgesetzt. Man will das Leben der Erscheinung, das durch das Licht und

MANET: RUE DE BERNE

die Farbe sein Gepräge erhält, wiedererwecken. Wie für alle Lebensfunktionen ergibt sich auch hier der Ausdruck einer Bewegtheit.

Manet interessiert sich schon seit den sechziger Jahren für das Thema. Man könnte sagen, er setzt da ein, wo Chardin aufgehört hatte. Auch in dem Motiv berührt er sich ein paarmal mit diesem. Die Brioche (ehemals Sammlung Faure) und der tote Hase (Paris, Sammlung Doucet) stehen ganz ähnlichen Bildern seines Vorgängers im Louvre nahe. Die Zeit, die den modernen Impressionismus aufkommen sah, hat auch die lange mißachtete Rokokomalerei wieder zu Ehren gebracht. Die Goncourts sind Herolde für sie wie für den Japonismus und den Impressionismus. Manets Stilleben sind in der Art des malerischen Geschmacks wie in der Eleganz der Ausdrucksweise Chardins verwandter als denen seines unmittelbaren Vorgängers Courbet. Die meist ziemlich umfangreichen Stilleben des Meisters von Ornans sind mit starker

Plastik auf eine kräftige Stofflichkeit hin gearbeitet, voll saftigen Lebens, dunkel und schwer in der Wirkung. Manet nimmt oft nur wenig in seine Bilder auf: einen Spargelbund, einen Strauß, eine Vase mit Blumen. Vor einem Fliederstrauß von ihm denkt man kaum an das Materielle der Zweige und Blüten. Ein Stück Malerei voll wunderbaren Eigenlebens und von erlesenem Geschmack nimmt die Sinne gefangen.

MANET FLIEDERSTRAUSS

Vergeistigung des Stoffes durch die phantasievolle Art des malerischen Vortrags ist das Endresultat des Manetschen Impressionismus. Auch die Pastelle mit Halbfiguren und Köpfen von Damen, wie er sie in der letzten Zeit gern gemalt hat, erhalten dadurch ganz eigene Ausdruckswerte. Wie er in einem Farbengewebe von duftigster Zartheit ein Gesicht aus einem Konglomerat bunter Flecken herauswachsen läßt, wie die verschiedenen Töne durch das ganze Bild hin ihre Resonanzen finden, das zeugt von einer Sicherheit des Geschmacks und einer nur wenigen erreichbaren koloristischen Erfindungsgabe. Nach dieser Richtung hin gehören einige der späten Pastelle zu seinen reifsten Leistungen.

Wer in der Malerei andere Werte sucht als eine koloristische Umsetzung von Sichtbarkeiten, wird durch Manets Kunst nicht voll befriedigt werden. Als Bahnbrecher einer Auffassung vertritt er eine gewisse Einseitigkeit. Er schaffte in einer Zeit mit beschleunigtem Pulsschlag. Auf dieses Tempo ist seine Kunst eingestellt. Man vergegenwärtige sich, daß er die größten Umwälzungen erlebte, daß er in seiner Jugend einen Teil des alten lange konservierten Paris in Schutt sinken und die moderne Hausmannsche Großstadt erstehen sah. Seine Kunst schöpfte aus dem Modernen, aus dem, was um ihn wogte und rauschte, ihre Kräfte. Sie besitzt gewiß nicht die Gleichmäßigkeit, die durchgehende Höhe des Niveaus wie bei den größten Malern der Vergangenheit, einem Tizian, Velazquez, Rembrandt. Eher könnte man ihn einem Frans Hals an die Seite stellen. Die glänzende Handhabung der malerischen Mittel verführte ihn wohl auch zuweilen, dem Virtuosen einen zu weiten Spielraum zu gewähren. Man vergesse aber nicht, welche außerordentliche Formbeherrschung immer hinter seiner Kunst steht und ihr den Halt gibt. Wie stark und zeitgemäß diese war, zeigt sich darin, daß er die besten und lebendigsten Kräfte auf seine Bahn zu ziehen wußte.

LES IMPRESSIONISTES

Die Maler, denen der Name Impressionistes beigelegt wurde, haben in ihrer Jugend durch Manet die stärksten Anregungen erhalten. Eine faszinierende Persönlichkeit und eine Kampfnatur, wußte er die, welche zu ihm in Beziehung traten, für seine Ideen zu gewinnen. Eine Schar gleichgesinnter Künstler und Literaten versammelte sich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre mit ihm im Café Guerbois, wo regelmäßige Zusammenkünfte zum gegenseitigen Austausch der Anschauungen veranstaltet wurden. Manet galt hier als der Führer der modernen Kunst. Die jungen fortschrittlichen Maler, die bisher Courbet als ihren Heros angesehen hatten, wandten sich ihm zu. Sein Problem der Hellmalerei gab einen neuen Anstoß. Es wurde von den Impressionisten aufgenommen.

Eine Anzahl von Künstlern, darunter solche, die jenem Kreise angehört hatten und die eine radikale Umwälzung von der modernen Kunst erhofften, schloß sich nach dem deutsch-französischen Kriege zu einer Gruppe zusammen. Was sie verband, waren gewisse fortschrittliche Tendenzen und die Unzufriedenheit mit der Jury der offiziellen Ausstellungen, die sie unausgesetzt zurückwies. Um ihre Werke in der Öffentlichkeit zeigen zu können, veranstalteten sie zum erstenmal im Jahre 1874 eine eigene Ausstellung in den

Räumen des Photographen Nadar. Es waren im ganzen dreißig Aussteller. Unter den fünf Bildern, die Claude Monet gesandt hatte, war eine Hafenansicht, betitelt: Soleil levant. Impression. Das gab dem Witzblatt Charivari den Anlaß die Maler als Impressionistes zu verspotten.

Seit der zweiten Ausstellung, in der sich die Gruppe, mehr zusammengeschmolzen, 1876 bei dem Kunsthändler Durand-Ruel zeigte, wurde der Name, nachdem ihn die Künstler selbst aufgenommen hatten, ein Schlagwort für die neuen Bestrebungen. Diese suchte man selbst in einer Zeitschrift, die L'Impressioniste, Journal d'art, genannt wurde, und von der vier Nummern im April 1877 erschienen, vor dem Publikum zu vertreten. Als Kernpunkt wurde folgendes hingestellt: Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionistes des autres peintres. Die kleinen Hefte waren mit Zeichnungen von Degas, Renoir, Caillebotte, Sisley geschmückt.

Antonin Proust will in seinen Aufzeichnungen über Manet den Ausdruck Impressionismus auf diesen zurückleiten und behauptet, er sei zuerst in Gesprächen, die er mit ihm im Jahre 1858 geführt hätte, angewandt worden.

Jedenfalls hatten die Maler, die sich in den ersten Impressionisten-Ausstellungen zusammenfanden, kein gemeinsames Programm. Es war nur ein Versuch sich mit vereinten Kräften durchzuringen, eine Sezession. Die Zusammensetzung wechselte. Degas trennte sich früh von der Gruppe. Allmählich erhielt das Wort Impressionismus dann die Bedeutung einer bestimmten malerischen Ausdrucksweise und Technik. Es wurde im besonderen Sinn auf eine Richtung angewandt, als deren Vertreter Théodore Duret, der die ganze Bewegung miterlebt und in seiner Geschichte der Impressionisten geschildert hat, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morizot, Cézanne, Guillaumin hinstellt.

Da es nicht unsere Aufgabe ist eine Künstlergeschichte zu schreiben, sondern über das impressionistische Prinzip Klarheit zu gewinnen, so dürfen wir von einer auf alle diese Maler sich beziehenden monographischen Behandlung absehen und uns darauf beschränken, die verschiedenen Seiten impressionistischer Darstellung, die durch die Hauptmeister vertreten werden, zu beleuchten. Cézanne werden wir in diesem Zusammenhang überhaupt nicht behandeln. Wenn er auch mit der Richtung, die durch Meister wie Monet und Renoir ihre klarste Ausprägung erhalten hat, gemeinsame Züge aufweist, so zeigt er doch gerade in entscheidenden Punkten eine Selbständigkeit, so daß es sich für unsere Untersuchung zweckmäßiger erweist, ihn gesondert zu betrachten.

Das Gemeinsame und Neue der Impressionistes bestand darin, daß sie ihre Bilder prinzipiell pleinairistisch malten, sie im Freien nicht nur skizzierten, wie das schon früher geschehen war, sondern auch bis zu Ende ausführten. Jeder Vorgang sollte unter genauester Beobachtung der gegebenen Beleuchtungsverhältnisse reproduziert werden. Eine eigene Technik wurde ausgebildet, um den momentansten Lichteffekten malerisch beikommen zu können. Man wollte es dahin bringen, die Natur in jedem Stadium mit all ihren flüchtigen und beweglichen Reizen wiederzugeben. Licht und Luft wurden in ihren Wirkungen auf die Lokalfarben und die Erscheinungen der Formen in Rechnung gestellt. Die Luft als durchsichtiges Medium sollte immer mitwirken. Für das Flimmern der Atmosphäre schuf man sich Ausdrucksmittel.

Den Standpunkt vor den Objekten wählten die Künstler so weit, daß diese ganz als optisch farbige Erscheinungen zur Geltung kamen. Man gewöhnte sich an ein konsequentes Fernsehen. Alle formalen Repoussoirs für raumschaffende Zwecke, wie sie die frühere Kunst angewandt hatte, wurden verschmäht. Sie erzeugten räumliche Tiefe lediglich durch farbige Abstufungen. Indem sie die Wirklichkeit unausgesetzt und systematisch im Freien beobachteten, entdeckten sie Nuancen und Farbenspiele, die früher noch nicht gesehen und malerisch verwertet worden waren. Das Braun oder Grau, das einen harmonisierenden Grundton abgegeben hatte, wurde gar nicht mehr angewandt. Alle konventionellen neutralen Schatten fielen fort. Man sah den Schatten als ein Kompositum von Lokalfarbe, Lichtreflexen, atmosphärischen Einwirkungen. Die farbigen Schatten hielten ihren Einzug in die Malerei. Die violetten und rötlichen Schattentöne waren es, die das Publikum hauptsächlich verblüfften. Das Grün der Natur bei Sonnenlicht erschien in einer durch keinerlei Harmonisierung abgeschwächten Intensität. Man wollte auf jede „Palettenmalerei" verzichten und keine außerhalb der Anschauung liegende Umformung vornehmen.

Das impressionistische Sehen ist stark differenzierend. Es geht auf Beobachtung der feinsten Teilfarben, der leisesten Tonschwingungen. Auf diese Sehbegabungen wirken die Gegenstände vornehmlich als Träger vielfältiger farbiger Spiele. Assoziationen und Gefühlen, die sich an den plastischen Formbau knüpfen, zeigen sich die Künstler wenig zugänglich.

Die Technik, deren man sich bedient, nimmt besonders auf die Dekomposition der Farben Rücksicht. Mit kleinen Pinselstrichen werden die Farbentöne bunt nebeneinandergesetzt, und die Mischung bleibt dem Auge des Beschauers überlassen.

Durch die optischen und farbenphysiologischen Untersuchungen, nament-

lich von Chevreul, waren für die Beziehungen der Farben zueinander bestimmte Anhaltspunkte gegeben worden. Chevreul hat hervorgehoben, daß das Malen vor allem auf einem Prozeß des farbigen Sehens beruhe. Wer richtig malen will, muß die Farbenerscheinungen richtig auffassen und beurteilen können. Er soll sich ganz auf seine sinnliche Wahrnehmung verlassen und sich von den ihm nur durch Mitwirkung des Verstandes zum Bewußtsein gebrachten Lokalfarben unabhängig machen. Die Bedeutung des simultanen und des sukzessiven Kontrastes hat Chevreul für die Malerei klargelegt. Der erstere, der gleichzeitige Kontrast, entsteht dadurch, daß bei zwei aneinandergrenzenden Farben die eine in der anderen ihre Komplementärfarbe erzeugt. Chevreul hat die Kontrasterscheinungen auch an den farbigen Schatten erläutert, deren verschiedene Färbung ganz von der verschiedenen Art der Beleuchtung abhängig ist. Das Phänomen des nachfolgenden Kontrastes kommt für den Maler insofern in Betracht, daß er sich darüber klar ist, daß, wenn er eine und dieselbe Farbe lange beobachtet hat, das Auge ein Nachbild in der Komplementärfarbe produziert.

Durch solche Forschungsergebnisse wurden die Maler angeregt, den Mischungsverhältnissen der Farben in weitgehenderem Maße und mit vollem Bewußtsein bei der Fleckenanlage Rechnung zu tragen. Für die Impressionistes wird die Ausnutzung der Kontrastwirkungen ein Hauptproblem. Ihr Verfahren ist ein ganz subjektives, indem sie auch die beim Sehen innerhalb des Auges selbst die Farbenauffassung beeinflussenden Prozesse zu berücksichtigen und darauf berechnete Anweisungen auf der Leinwand zu geben suchen.

In bezug auf Helligkeit streben sie über Manet hinaus. Um die denkbar hellsten Wirkungen zu erzielen, bedienen sie sich nicht nur eines hellen Malgrundes, sondern benutzen auch ausschließlich Pigmente, welche den reinen Spektralfarben nahe kommen, nebst Weiß und Schwarz. Jede dunkle Grundierung bleibt ausgeschlossen. Alle präparierten Mischungen werden möglichst vermieden. Sie stellen die Mischungen aus den Pigmenten der reinen Farben selbst auf der Palette her. Das Resultat war eine leuchtende Helligkeit bei großer Farbigkeit und Durchsichtigkeit bis in die tiefsten Gründe.

Eine Helligkeit, wie sie in der Natur besteht, kann, wie wir wissen, die Malerei mit den ihr zu Gebote stehenden Pigmenten überhaupt nicht erreichen. Sie muß das durch Berücksichtigung der Relativität der Farbenwerte ausgleichen. Den Impressionistes ist es aber gelungen die absolute Helligkeit zu steigern, indem sie die ganze Tonskala in die Höhe schraubten und trübende Medien ausschlossen.

Wenn auch die Errungenschaften der impressionistischen Technik ohne die naturwissenschaftlichen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts nicht denkbar sind, so erfolgte doch die Ausbildung des Verfahrens ganz spontan und phantasiemäßig. Der Künstler sieht neue Schönheiten in der Natur, die ihm malerisch verwertbar erscheinen und revidiert dann alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel, um seine Eindrücke in möglichst adäquater Weise wiedererstehen zu lassen. Eine neue Technik stellt sich ein, wenn eine neue Art des Sehens nach Ausdrucksformen ringt. Die Empfänglichkeit und Reizbarkeit für momentane Eindrücke war außerordentlich gesteigert. Der Maler strebte danach, die leisesten Erregungen seiner Netzhaut in Bilder umzusetzen.

Mit ihren neuen Malmitteln suchen die Impressionistes auch den Eindruck der Bewegung bis zu dem höchsten erreichbaren Grade zu steigern. Da sie von der stabilen Form möglichst absehen und alles im Wechsel der Erscheinung beobachten, so haftet ihrer Betrachtung an sich schon eine gewisse Unruhe an. Auch in ihrer Technik, die mit kleinen, lose gegeneinander gestellten Farbenpartikeln arbeitet, liegt etwas Hastiges. In ihren Landschaften kennzeichnen sie durch den malerischen Vortrag die verschiedensten Stufen von Bewegung: von dem leisen Vibrieren der Luft bis zum Fegen und Stürmen des Windes. Das bei Manet beliebte Problem einer Wiedergabe bewegter Massen wird auch von ihnen gern in Angriff genommen. Wie Baudelaire als eine Haupteigenschaft der Modernität die Bewegung und Beweglichkeit hingestellt hatte, so suchen diese Meister den Bewegungsvorgängen mit einem extrem impressionistischen Verfahren künstlerisch beizukommen. Die Flut der Erscheinungen läßt man als koloristischen Augenreiz auf sich wirken und faßt den optischen Gesamteindruck, auf einen Sehpunkt bezogen, zusammen. Indem kein Stück für sich Geltung gewinnt, sondern alle Einzelheiten sich als Teilwerte dem Ensemble unterordnen, erhält der Beschauer durch die Farbengebung nur Anregungen, die aufgesetzten Flecken in bezug auf das Ganze zu deuten. Er hat das Gefühl in den Wirbel der Bewegung hineingerissen zu werden.

Diese Versuche führten dazu, auf die Wiedergabe des Unbestimmten an sich die Darstellungsmittel einzurichten. Der einzelne Strich, der Fleck bekommt als Anweisung eine neue Bedeutung. Er verliert immer mehr einen formbezeichnenden Charakter und erhält einen rein optischen Wert. Wie die verschiedenfarbigen Pigmente neben- und übereinander zusammenstoßen, das bestimmt den Eindruck der Erscheinungen. Alles ist für eine bestimmte Entfernung angelegt. Unmittelbar vor dem Bilde sieht man nichts als ein Chaos.

Indem man sich an solche Probleme heranwagte, gewann es einen besonderen Reiz, sie bis zu den letzten Konsequenzen weiterzuverfolgen, immer schwieriger faßbare Phänomene einzufangen. Gerade das Unklare, schwer Deutbare, Verschwommene übte eine Anziehungskraft aus. Das Schwebende, Verhauchte, mit sensitivstem Empfinden Erhaschte wird als Ausdruckswert besonders gesucht. Die Auflösung aller Formen in unbestimmte optische Eindrücke bezeichnet den letzten Punkt der Entwicklung.

Was dem modernen Impressionismus an Wirkung durch die Form verloren geht, das sucht er durch das Kolorit zu ersetzen. Die Farbe wird nicht materialistisch verwandt, dient nicht nur der Stoffbezeichnung; sie führt gleichsam ein Eigenleben. Man bringt Effekte durch die Farben an sich, ihre Qualität und Kombination hervor. Der unscheinbarste Gegenstand erhält durch die Farbenwahl etwas Exquisites, einen gewissen Reichtum, eine Üppigkeit. Dem Farbenensemble verleiht der Künstler den Eindruck von etwas Kostbarem, läßt die Oberfläche des Bildes schimmern wie ein Juwel.

Der führende Geist der impressionistischen Bewegung war Claude Monet (geb. 1840). Wie so viele Künstler hatte er sich die Wahl seines Berufes gegen den Widerstand der Familie zu erkämpfen. Schon in früher Jugend war er mit Malern in Verbindung getreten, die ihm eine bestimmte Anschauung der Wirklichkeit erschlossen. Seit Ende der fünfziger Jahre kannte er Boudin. Er ging zu ihm nach Honfleur an die Küste und wurde von ihm angehalten nach der Natur zu malen. Dort kam er auch mit Courbet und Jongkind in Berührung. Monet ist sich der bestimmenden Anregungen von seiten Boudins immer bewußt geblieben und hat dem in späteren Jahren in einem Brief an den alten Freund und Lehrer Ausdruck verliehen: „Ich habe nicht vergessen, daß Sie mich zuerst sehen und begreifen lehrten. Wie Sie so habe auch ich oft an jene Anfänge gedacht, an die entzückenden Wanderungen in Gesellschaft von Jongkind und Courbet.“ Auch Corot trat früh in seinen Gesichtskreis. Im Jahre 1859 schreibt er Boudin aus Paris: Les Corot sont de simples merveilles.

Corot, Jongkind und Boudin sind in der Landschaftsmalerei in bezug auf Naturauffassung und Technik als die eigentlichen Vorläufer des Impressionismus anzusehen.

Monets künstlerische Ausbildung wurde unterbrochen durch den Militärdienst in Algier. Und wer will sagen, wie weit eine Nachwirkung der Augenerlebnisse unter der afrikanischen Sonne dazu beigetragen hat, später seiner Farbenphantasie strahlende Helligkeit als so begehrenswert erscheinen zu lassen. Als er nach der Rückkehr aus dem Süden (1862) in das Atelier

CLAUDE MONET: DAS FRÜHSTÜCK IM WALDE

von Gleyre eintrat, um sich auf Wunsch seiner Familie wenigstens eine solide künstlerische Ausbildung zu verschaffen, da hatte er schon ganz andere Dinge im Kopfe als man ihm dort beibringen wollte. Wenn er einen Körper nach der Natur malte, sagte ihm Gleyre: „Es gibt kein Modell, das standhält. Man muß an die Antike denken." Durch seinen Jugendlehrer Boudin war er schon zu sehr auf eine realistische Bahn gelenkt worden, als daß er sich einer akademischen Lehrmethode hätte anbequemen können.

Das entscheidende Ereignis für seine Weiterentwicklung wurde der Besuch einer Ausstellung von Werken Manets, die 1863 bei Martinet stattfand. Er fühlte sich davon, wie er selbst sagte, tief erschüttert. Die neuen Probleme, die ihm entgegentraten, schienen ihm so fruchtbar, daß er sich ihnen mit seiner ganzen Kraft zuwandte. Malte er im Anfang graue und braune Landschaften nach der Art Corots, Boudins und Courbets mit sehr feiner Stimmung, so arbeitete er von nun an immer intensiver nach den Prinzipien Manets an einer Auflichtung seiner Palette.

Aus den sechziger Jahren gibt es noch einige große Figurenbilder von ihm, die zeigen, daß er auch für dieses Gebiet glänzend begabt war, während er sich später ganz der Landschaft zuwandte. Das Bildnis der Dame in Straßentoilette vom Jahre 1866 (Bremen, Kunsthalle), ein Werk von vornehmer Haltung und erlesenem Geschmack, ziemlich dunkel gehalten, ist eins der schönsten Gemälde vom Ende des vorigen Jahrhunderts. In demselben Jahr aber entsteht sein Frühstück im Walde (Abb. S. 131), wo eine pleinairistische Behandlung schon viel weiter geführt wird, als auf Manets Déjeuner sur l'herbe. Monets Bild enthält nur kleine Figuren. Über sie gleitet ein reiches Spiel von Sonnenflecken. Das intensive Blau des Himmels scheint durch das Grün der Blätter. Die Wirkung von Reflexlichtern wird in einer über Courbet hinausgehenden neuartigen Weise berücksichtigt, besonders auf dem Gesicht der zu der rechten Herrengruppe gewandten Dame in weißem Mullkleid mit grünem Rüschenbesatz. Andere Köpfe sind in einem schweren Braun gehalten. Monet beherrscht noch nicht alle Mittel für eine ganz konsequente Pleinairmalerei. Der Geschmack, den er in der Zusammenstellung der starken Lokalfarben entfaltet, ist zum Teil abhängig von Manet. Der Mittelpunkt des Ganzen, das Frühstückstilleben auf der weißen Serviette, zeigt die weitestgehende pleinairistische Behandlung. Wie im Hellen ohne dunkle Schatten eine räumliche Tiefe erzeugt wird, das verrät schon eine technische Meisterschaft.

Die Technik Manets bildete den Ausgangspunkt für solche Versuche. Nach seinen Prinzipien malte Monet auch das etwas später entstandene Interieurbild: „Ein Frühstück" (Frankfurt a. M., Städtische Galerie). Ein einfaches

CLAUDE MONET: DIE KIRCHE ST. GERMAIN-L'AUXERROIS
Berlin, National Galerie

bürgerliches Zimmer mit einem gedeckten Tisch, an dem eine Frau und ein Kind sitzen. Eine Dame in Straßentoilette lehnt sich links gegen das Fenster, durch welches das helle Tageslicht in den Raum und auf den Tisch fällt. Vergleicht man dieses Bild mit Manets in denselben Jahren geschaffenem „Frühstück" (un coin d'atelier), so bemerkt man wohl, daß bei Monet in höherem Grade die Illusion einer hellen Tagesbeleuchtung erreicht ist, aber durch Genialität der Konzeption, Geschlossenheit und Schönheit der Farbenwirkung steht jenes als Kunstwerk höher.

Monets Hauptinteresse beginnt sich auf die Landschaft, auf das Freie zu konzentrieren. Schon in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre reizt ihn das Stadtbild von Paris zu Darstellungen. Es entstehen Gemälde wie der Platz von Saint Germain-l'Auxerrois (Berlin, National Galerie. Abb. S. 133)

und der Blick auf Paris vom Louvre aus gesehen. Die Wiedergabe von Straßenbildern der modernen Großstädte wurde damals beliebt. 1869 hat Menzel seinen Pariser Wochentag gemalt. Nichts vielleicht kann das Streben der französischen Impressionisten deutlicher machen, als etwa ein Vergleich dieses Bildes mit Monets Saint Germain-l'Auxerrois. Bei Menzel herrscht das Interesse für das Detail vor. In der Überstopfung mit Einzelheiten kann er sich nicht genug tun. In jedes Stück verliebt er sich bei der Ausführung und widmet ihm die größte Sorgfalt. An jeder Figur auf der Straße nimmt er besonderen Anteil, studiert genau ihre Physiognomie und ihre Haltung, gibt über ihr Tun und ihre Gedanken Aufschluß. Überall paart sich anekdotisches mit malerischem Interesse. All das Krause und vielfältig Verflochtene solch eines bewegten Bildes hat für Menzel seinen Reiz. Es ist für ihn ein Genuß, jede Krausheit durch die organisierende Gewalt seines Pinsels zu lichten. Aber unter der Fülle und dem Vielerlei geht die starke Gesamtwirkung verloren.

Monet nimmt seinen Standpunkt so, daß sich ihm das Durcheinander von Straßen, Kirche, Bäumen, Menschen und Wagen zu einem feinen koloristischen Totaleindruck zusammenschließt. Was die Menschen tun und treiben, interessiert ihn nicht. Er blickt auf sie aus der Höhe; sein Platz ist so weit, daß sie nur als farbiger Augenreiz auf ihn wirken. Während er sich auf das Einzelne in seiner Detaillierung nicht einläßt, sieht er die blühenden Bäume, von der Sonne beschienen, zu einer leuchtenden Masse sich zusammenschließen, sieht, wie das Licht aus den Gebäuden einzelne Teile herausholt, wie anderes zurücktritt, wie es sich über den freien Platz ausbreitet, zwischen den Baumschatten aufleuchtet und auf den Schirmen der Damen spielt. Die Impression bei Fortfall jedes materiellen Interesses durch reizvolle Disponierung der Massen zu einem künstlerisch wirksamen Gesamtbild zu gestalten, ist das Problem für den Maler. Er entfaltet dabei den größten Geschmack. Es gibt hier noch braune und schwärzliche Töne, die er bald ganz ausscheidet. Aber vor den späteren extrem pleinairistischen Straßenbildern, die etwas Wirres haben, verdienen, wie mir scheint, die der sechziger Jahre den Vorzug.

Monet wendet sich dann mit Vorliebe Sujets zu, die seiner Farbenphantasie möglichst viel Anregung geben. Er geht an das Wasser, das durch seine Spiegelungen und Reflexe Farbenspiele an sich bietet, ohne Form — etwas, das für den Impressionismus besonderen Reiz haben mußte. Wie weit er Ende der sechziger Jahre schon in der Farbigkeit gekommen, zeigt ein Bild wie „La Grenouillère" (1869. Berlin, Sammlung Arnhold), eine Ansicht des Vergnügungs- und Badeplatzes dieses Namens an der Seine, den er öfter gemalt hat. Mit breiten unvermittelt nebeneinandergesetzten gelben, blauen,

schwärzlichen Pinselstrichen zaubert er Bewegung und Leben in das Wasser. Auf die Kontrastwirkungen ist bei der Farbenzusammenstellung in weitgehendem Maße Rücksicht genommen. Der Pavillon am Ufer, das in den Fluß gebaute Rondel mit den nur angedeuteten Ausflüglern, die Ruder- und Segelboote, die Badenden, all das bewegte Getriebe verwandelt sich unter dem Glanze der Abendsonne in eine berauschende Farbenvision. Hier trägt schon die Kostbarkeit, das Juwelenhafte des Kolorites zu der Wirkung bei. Die nichtigsten Dinge erhalten dadurch ungeahnte Reize. Er ist sich des Effektes bewußt, wenn er mitten im Fluß an einem Boot ein feuriges Rot aufblitzen läßt. Kann man ein Bild wie Saint Germain-l'Auxerrois noch in Schwarz und Weiß übersetzen, so ist hier die Konzeption so ganz farbig gedacht, daß das ohne Beeinträchtigung der wesentlichen Wirkung nicht mehr möglich ist. Alles ist von den Akzentuierungen durch die betreffenden Farben abhängig. Es ist eine der grandiosesten Eingebungen von Monets Phantasie.

In den siebziger Jahren bildete er sein ihm eigenes neues Farbensystem weiter aus. Als sich während des Einfalls der deutschen Truppen der Kreis des Café Guerbois auflöste, ging er zunächst nach Holland und lebte dann mit Pissarro einige Zeit in London. Das bewegte Leben der englischen Hauptstadt, der Verkehr auf der Themse, die atmosphärischen Schauspiele der Nebeltage zogen sein für dergleichen empfängliches Auge besonders an. Er lernte dort auch die Werke von Turner kennen, aus denen er ersah, wie der Engländer an das Problem der farbigen Ausdeutung atmosphärischer Wirkungen, das ihn gerade beschäftigte, herangetreten war. Einen bestimmenden Einfluß konnte dieser nicht mehr auf ihn ausüben. Die Entwicklung war über ihn hinausgegangen. An Stelle der konstruierenden Methode Turners war eine unmittelbarer aus der Wirklichkeit schöpfende malerische Interpretation der Natur getreten. Die impressionistische Lösung der Aufgabe war durch Manet viel weiter geführt worden. Wer sich an Manet gebildet hatte, brauchte nicht mehr auf Turner zurückzugreifen. Nichts berechtigt, wie das geschehen ist, Turners Einfluß für die Weiterbildung von Monets Stil größere Bedeutung beizumessen. Keins seiner Bilder gibt den Beweis dafür, daß er sich durch den Anblick von Turners Werken genötigt sah umzulernen, neue Wege einzuschlagen. Was in London entstanden ist, hängt eng mit den vorhergehenden Werken zusammen. Am höchsten sind bei einem mit einem so feinfühligen Sehorgan begabten Künstler jedenfalls die Erlebnisse seiner Augen in dem neuen Lande und in der neuen Umgebung anzuschlagen. Wenn er bei Turner auch schon in Nebel und Dunst

verschwimmende und ganz auf Beleuchtungseffekte gestellte Ansichten fand, so trat er doch an die Lösung solcher Aufgaben von seinem Standpunkte mit ganz anderen Mitteln heran.

Das Hauptergebnis der siebziger Jahre ist für Monet die Ausbildung seines konsequenten pleinairistischen Systems. Er malt seine Bilder ganz in der Natur unter Anwendung der vorher geschilderten sich reiner Farben bedienenden impressionistischen Technik. Wie bei Manet so hat auch bei ihm der Pinselstrich als solcher eine große Bedeutung. Er bestimmt den Charakter und den Reiz des Bildes. Man hat von dem Kommastrich Monets gesprochen wegen der Häufigkeit dieser Form.

Seine Technik wird wie bei jedem großen Künstler durch die Phantasievorstellungen bestimmt. In seiner Phantasie lebten Visionen von strahlender Helligkeit und Farbigkeit. Er setzte seit den siebziger Jahren alles daran, die Leuchtkraft der Bilder zu steigern. Für den Aufbau zog er aus dem Studium der Japaner vielfach Nutzen. Er war ein Bewunderer von Hiroshige. In den japanischen Landschaften nahm er neue Möglichkeiten wahr, Impressionen durch die Art der Anlage einen dekorativen Reiz zu verleihen. Was seine Arbeisweise von der der Japaner grundsätzlich unterscheidet, ist, daß er seine Impressionen farbig unmittelbar aus der Natur heraus entwickelt. Die dekorative Flächenfüllung der Japaner wird für alle Impressionisten eine Quelle reicher Anregungen.

Um unausgesetzt in Berührung mit der Natur zu bleiben, nahm Monet seinen Wohnsitz auf dem Lande in der Nähe von Paris. Er siedelte sich nacheinander in Argenteuil, Vétheuil, Giverny an. In diese Gegend hat er sich ganz eingelebt. Die Seinelandschaft bot ihm alles um seine Farbenträume zu verwirklichen. Die in der ersten Hälfte der siebziger Jahre entstandene Ansicht von Argenteuil (Berlin, National Galerie. Farbentafel) ist ein konsequent durchgeführtes Freilichtbild. Ganz hell setzt vorn die sonnenbeschienene Wiese mit den roten Mohnblumen ein. Keiner der Niederländer des 17. Jahrhunderts hat vermocht, einer Landschaft nach hinten Helligkeit zu wahren, ohne über den Vordergrund einen dunklen Schatten auszubreiten. Welche Durchsichtigkeit, welche Zartheit hat hier der Schatten, der über den Häusern mit ihren Dächern von verschiedenem Rot liegt. Alles ist mit Rücksicht auf den Totaleindruck, jede Erscheinung nach ihrem farbigen Wert für das Ganze gegeben. Die arbeitenden Bauern rechts ordnen sich als unbestimmte Fernbilder dem Ensemble unter. Das Zusammenwirken aller Faktoren erst erfüllt die Landschaft mit einem so feinen Naturleben. Durch die Art der Farbenverbindung wird die Wirkung der räumlichen Tiefe bestimmt. Von den alten

CLAUDE MONET: ANSICHT VON VÉTHEUIL
Berlin, National Galerie

Holländern hatte allein der Delfter Vermeer das Problem angerührt, Helle des Tageslichtes im Verein mit Farbigkeit zur Grundlage einer malerischen Wiedergabe zu machen.

Auch im Vergleich mit Corot, der in der Verwendung impressionistischer Darstellungsmittel am weitesten gegangen war, verfügt Monet über neue Wirkungsmöglichkeiten. Corot hat die Gewohnheiten des alten kompositionellen Aufbaus nie ganz abgestreift. Er legt sich die formale Struktur der Objekte oft verstandesmäßig zurecht, ohne die Erscheinung ganz aus dem persönlichen visuellen Eindruck heraus zu reproduzieren. Und wenn er auf den unbestimmten Ferneindruck hin arbeitet, so bekommen z. B. seine Bäume vielfach etwas abstrakt Schemenhaftes. Die Raumbildung vollzieht er durch formale Anordnung und Verteilung bestimmter Objekte und durch Kontrastierungen von Hell und Dunkel. Etwas wie das von der Sonne beschienene Feld auf Monets Argenteuil, wo sich die Wirkung ganz aus dem farbigen Eindruck des Zusammenspiels der hell beleuchteten Wiese und der roten Mohnblumen ergibt, hat Corot nicht geschaffen. Und wer wollte sagen, daß es dem Maler hier an Empfinden fehlte eine Stimmung auszuprägen?

Dadurch, daß Monet neue Sensationen mit seiner Kunst vermittelt, gehört

er zu den leitenden Persönlichkeiten. Die besondere Technik ist ein Ausdrucksmittel für seine Erlebnisse. Aber im Laufe seiner Tätigkeit gewinnt es immer mehr Reiz für ihn, die Möglichkeiten seiner Technik bis in ihre letzten Konsequenzen zu verfolgen, alle Möglichkeiten, die sie bietet, ganz auszuschöpfen. So gerät er weiter und weiter in das technische Experiment. Man hat schließlich den Eindruck, daß manches der Technik zuliebe geschieht. Die Vielseitigkeit der Ausdrucksweisen Manets geht Monet ab. Er wird zum Systematiker des Impressionismus.

Seine Sehabsicht richtet sich ganz darauf, ein Stück Natur mit möglichst starker farbiger Differenzierung aufzunehmen. Vielfache Spaltungen der Farben, durch alle möglichen äußeren Einflüsse hervorgerufen, beobachtet sein Auge und sucht dem durch einen Reichtum im Auftrag von Pigmenten mit zahlreichen einzelnen Pinselstrichen Rechnung zu tragen. Die Ansicht von Vétheuil (Abb. S. 137) erhält als Ganzes durch eine blaugraue Tönung ihr Gepräge. Aber die Oberfläche des Bildes zeigt eine mannigfaltige farbige Zersplitterung. Hastig fährt der Pinsel hin und her, um jede einzelne Nuance festzulegen. Das Fleckenensemble ist jedoch in seiner Anregungskraft nicht durchgehends so zwingend, um illusionstörende Momente auszuschließen, und die Anlage behält etwas Skizzenhaftes. Durch die Bewegtheit der Strichführung sollen bestimmte Assoziationen hervorgerufen werden. Das Zerrissene und Flüchtige der Wolkenmassen wird durch das Fahrige der Pinselzüge veranschaulicht. Solch eine symbolische Absicht in der Fleckenanlage war der alten Malerei unbekannt.

Das Unruhige und Hastige, das hier schon als störendes Element hervortritt, steigert sich noch in andern Bildern. Indem der Künstler sein Auge ganz darauf einstellt, alle Farbennuancen, die er beobachtet, wie im Fluge auf die Leinwand zu bringen, lassen öfter die Anweisungen des Pinsels keine genügend klaren Formvorstellungen entstehen.

Monet hat sich nicht nur darauf beschränkt in der Umgebung von Paris Aufnahmen zu machen. Er hat auch das Meer aufgesucht, in der Normandie und an der Riviera gemalt. Nach sogenannten interessanten Motiven jagte er nicht. Wo er Farbenphänomene, die sein Auge reizten, in der Natur antraf, faßte er Fuß. Seine Sujets unterscheiden sich daher stark von denen aller früheren Landschafter. Es kam ihm ja niemals auf das Was, sondern immer nur auf das Wie an. Wenn er ein Stück, wie das Zollwärterhaus an der Küste der Normandie malt (Abb. S. 139), so nimmt er seinen Standpunkt so, daß nur ein Stück der Dünenkuppe mit der Hütte in die Meeresfläche einschneidet, weil sich dadurch die für ihn wohlgefälligste Farbenverbindung

ergibt, und er verlangt von dem Beschauer, sein Auge auch für diesen rein koloristischen Reiz empfänglich zu machen.

Seit dem Anfang der neunziger Jahre tritt eine neue Klasse von Werken bei ihm auf, die sehr bezeichnend für das Endziel seiner Kunst wie für den modernen Impressionismus überhaupt ist: die Serienbilder. Er malt ein und dasselbe Motiv zu verschiedenen Tageszeiten und unter wechselnden Beleuchtungsverhältnissen. Durch das Licht und die atmosphärischen Erscheinungen gewinnt er immer neue Stimmungselemente für ein Bild. Die verschiedene Wirkung wird jedesmal durch den Eindruck der Stunde, in der das Stück aufgenommen wurde, bestimmt. Ob er durch japanische Holzschnittserien wie etwa Hokusais Ansichten des Berges Fuji auf den Gedanken gebracht worden ist? Er begann mit der Serie der Heuschober (les meules), die aus zwanzig Aufnahmen besteht. Es folgten achtzehn Ansichten der Kathedrale

CLAUDE MONET: DAS ZOLLWARTERHAUS

von Rouen. Wie zahm war noch Guardi in seiner malerischen Auffassung gegenüber dieser impressionistischen Architekturmalerei. Alles formal Verbindende, das den tektonischen Zusammenhang bestimmt, tritt zurück. Der Künstler sucht die Fassade nicht aus ihrer Struktur heraus zu begreifen mit einem bestimmten Einfühlen in das Eigenleben des baulichen Organismus — sie besteht für ihn nur als visuelle Erscheinung mit den Licht- und Farbendifferenzen, die sich ihm gerade aufdrängen. Tektonisch getrennte Teile werden etwa durch ein breites auffallendes Licht zusammengefaßt. Alles erhält seine Nuancierung nur nach seinem Wert für den beabsichtigten optischen Gesamteindruck. Die Fassade ist das Grundthema, das der Künstler mit seinen farbigen Phantasien umspinnt. Einmal taucht sie vor uns auf als ein leuchtendes Phänomen mit gletscherartigen Partien, hinter dem sich kaum noch etwas von dem baukünstlerischen Gedanken des Architekten verbirgt.

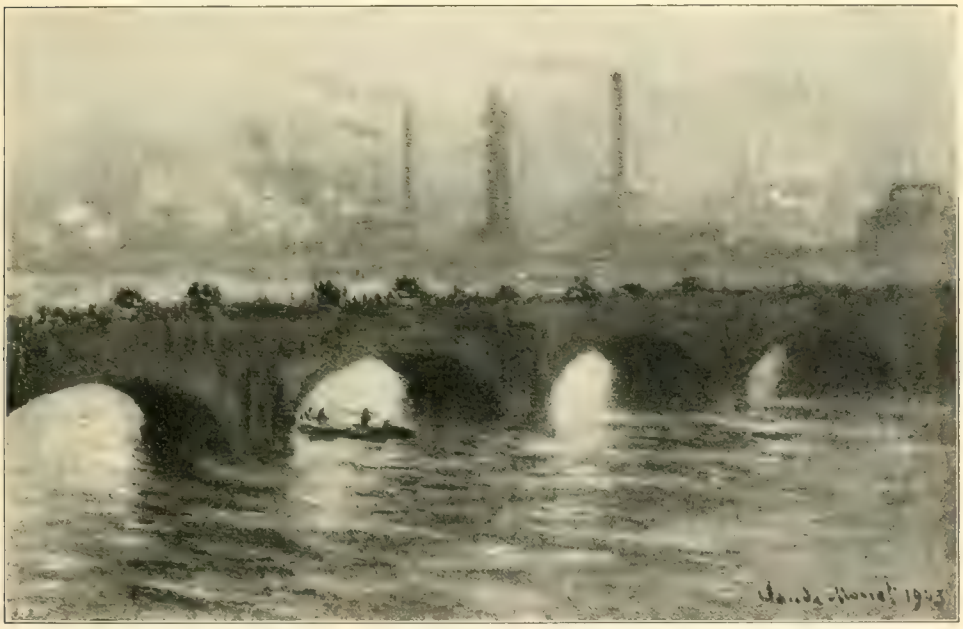
Am Anfang dieses Jahrhunderts hat Monet in London Serien von Themsebildern gemalt: Westminster-Bridge mit dem Parlamentshaus und Waterloo-Bridge (Abb. S. 141). Hier, wo eine weitere Übersicht über Fluß und Stadt gegeben wird, geht jeder Einzelorganismus völlig in der Gesamtstimmung auf. Die neblige Atmosphäre verschlingt jedes Detail. Es wogt und brodelt in dem Dunstmeer. Schemenhaft verfließen alle festen Gegenstände. Bei den Nachtbildern glänzen die Lichter durch die dichten Nebelschleier. Und nur auf diesen Lichteffekt ist es abgesehen. Ganz neue Sensationen werden hier durch die Malerei geschaffen, Phänomene, die fast undarstellbar scheinen, für die Darstellung erobert.

Zu der äußersten Zuspitzung des impressionistischen Prinzips führt die Serie der Seerosen. Monet hat sich in dem Garten seines Landhauses einen Teich mit allerhand Sorten von Nymphäen angelegt. In einer letzten Bilderserie stellt er nichts als das Wasser des Teiches mit den Blumen unter wechselnder Beleuchtung dar. Wie sich der Himmel und die Gegenstände der Umgebung des Teiches im Wasser widerspiegeln, wie die Reflexe mit den Farben der Nymphäen durcheinanderspielen, das ist das koloristische Problem. Der subjektivste Eindruck einer künstlerischen Phantasie soll hier eine bildliche Fassung erhalten.

Der Impressionismus Monets, der von Anfang an darauf ausging, einen Naturausschnitt als eine durch die Atmosphäre in allen ihren Teilen bedingte Gesamterscheinung anzusehen, gelangte schließlich zu einer Wiedergabe des Form- und Wesenlosen, des bloßen Scheines. Was ihn in seiner letzten Serie zur Darstellung reizt, ist ein Leuchten und Schimmern an sich, das kaum noch fester Gegenstände als Träger bedarf. Das Farbenensemble als solches

bestimmt durch seine Qualität, den Glanz und die Pracht des Materials den Eindruck.

Monet ist bei dem impressionistischen Prinzip, an dessen Fruchtbarkeit er glaubte, stehen geblieben, hat ihm immer neue Wendungen gegeben. Es gibt Arbeiten von ihm, die sich dem Besten, was unsere Zeit auf dem Gebiete der Landschaft geschaffen, an die Seite stellen lassen. Aber bei der Massen-



CLAUDE MONET: DIE WATERLOO-BRÜCKE IN LONDON

produktion, die er betrieben hat, läuft vieles, das nicht vollwertig ist, mit unter. Und so weit man es heute schon beurteilen kann, hat er sich zuletzt nicht auf der Höhe gehalten, die seine Kunst in den siebziger Jahren einnahm. Ihm fehlte die reiche Gestaltungsgabe von Manet, der sich niemals auf eine einseitige Formel festlegte. Während dieser sich immer nach der Aufgabe, die er sich stellte, richtete, ist Monet in dem Bestreben, die Fruchtbarkeit seiner Methode in größtem Umfang und nach den verschiedensten Richtungen zu erproben, zu artistischen Spielereien und Raffinements gelangt. Er hat den Impressionismus als Prinzip ad absurdum geführt.

Die beiden anderen Hauptmeister der Landschaft in der Impressionisten-

PISSARRO · LANDHÄUSER IN DER NÄHE VON PARIS
Berlin, National Galerie

gruppe, Pissarro und Sisley, haben eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie Monet, indem sie von der Tonigkeit ihrer Frühbilder zu einer plein-airistischen Farbigkeit vorschritten.

Camille Pissarro (1830—1903), in Saint-Thomas auf den Antillen als Sohn israelitischer französischer Eltern geboren, wurde als Kind in Paris erzogen. In seinen Geburtsort 1847 zurückgekehrt, blieb er dort nur bis 1855 und ging dann nach Paris um Maler zu werden. Er machte keinen regelrechten Studiengang durch, besuchte die freien Akademien, wo nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde, und wurde von Corot beraten, zu dem er in persönliche Beziehung trat. Mit allen Kräften wandte er sich gleich der Landschaft zu. Die Bilder der sechziger Jahre sind von der Malweise Corots und der Meister von Barbizon abhängig. Die kleinen Figuren, die er als Staffage in die Landschaft setzte, erinnern öfter an Millet. Er wurde in die

durch Manet hervorgerufene Bewegung hineingezogen und nahm an den Zusammenkünften im Café Guerbois teil. 1871 lebt er mit Monet in London. Nach der Rückkehr siedelt er sich in der Nähe von Paris an, und bildet im nächsten Jahrzehnt eine rein pleinairistische Malweise aus. Der Übergang vollzieht sich bei ihm langsamer, nicht mit der spontanen Energie wie bei Monet. Ein Bild wie die Landhäuser in der Nähe von Paris vom Jahre 1873 (Berlin, National Galerie. Abb. S. 142) hat noch etwas von dem feinen silbrigen Corot-Ton. Der Lichtglanz ist nicht so stark wie bei den gleichzeitigen Bildern Monets. Die Intimität eines ganz einfachen Stückes Natur bringt er mit großem Zartgefühl zur Geltung.

Man kann an den Werken Pissarros verfolgen, wie sie entstanden sind ganz aus der Natur heraus, in der er lebte. Die impressionistische Wiedergabe beruht auf Augenerlebnissen, die den Malern, die sich in die Umgebung von Paris vertieften, zuteil wurden. Unausgesetzte Beobachtung im Freien führte dahin, den von einer weichen Luft umhüllten Erscheinungen die Darstellungsmittel anzupassen. Es ist etwas Besonderes um die Pariser Luft. Wer je einen klaren Frühlingstag oder einen dunstigen Herbstmorgen in der Seinegegend verlebt hat, der kommt zu dem Bewußtsein, daß vor den Impressionistes der besondere Charakter dieser Landschaft niemals so nachempfunden worden ist.

Pissarros Phantasie ist begrenzter als die Monets. Jenes Visionäre, Rauschhafte, das bei diesem öfter auftritt, fehlt ihm gänzlich. Seine Kunst hat nichts Aufregendes. Er ist damit zufrieden der Maler des Landlebens zu sein, weiter Kornfelder und blühender Obstgärten oder eines schneeigen Wintertages, und den Beschauer in den Bann seiner Eindrücke zu ziehen. In seiner Technik macht er die allgemeine Entwicklung des Impressionismus mit.

Ende der achtziger Jahre hat er sich eine Zeit lang in der durch Seurat aufgebrachten neoimpressionistischen Malweise versucht, sie aber bald wieder verworfen.

In seiner letzten Zeit, als er infolge eines Augenleidens nicht mehr auf dem Lande im Freien arbeiten konnte, hat er Ansichten von Straßen, Plätzen und Parks in Paris gemalt. Das Bild des Tuileriengartens aus dem Jahre 1900 (Abb. S. 144) zeigt ihn als Vertreter jenes radikalen Impressionismus, für den es sich um die Wiedergabe einer Gesamterscheinung handelt, bei der jedes Stück, nur soweit es seinem optischen Wert nach auf das Ganze Bezug hat, angedeutet wird. Das weite Blickfeld wird als ein einheitlicher Augenreiz aufgefaßt und daraufhin farbig differenziert. Daß eine angenehme Flächenfüllung und ein reizvolles Fleckenensemble zustande kommt, dem wird be-

sonders Rechnung getragen. Wie die Äste des Baumes am rechten Rande in das Bild hineinragen, das erinnert an japanische Motive. Auf jede Formbestimmtheit ist verzichtet. Indem die möglichst starke Illusion des Ferneindrucks erstrebt wird, soll zugleich eine pikante dekorativ arabeskenhafte Wirkung des Raumausschnittes erzielt werden. Denken wir jetzt an Boningtons „Park von Versailles" vom Jahre 1827 (Abb. S. 55) zurück, wirkt das Bild dann nicht wie die Ankündigung eines Programms, das hier zur Vollendung gekommen ist?

Wer, auf der Beurteilung von Werken wie den späten Ansichten Pissarros fußend, sich, wie das öfter noch geschieht, die Meinung bildet, daß die Anhänger des Impressionismus nicht fähig waren, die Natur mit einem tieferen Stimmungsgehalt zu erfüllen, den sollte man nur vor eine Anzahl von Werken Sisleys (1839—1899) führen. In seiner technischen Entwicklung

PISSARRO · DER TUILERIENGARTEN

SISLEY: LANDSCHAFT
Paris, Musée du Luxembourg

Claude Monet folgend, steht er in bezug auf Ausdruck und Temperament ganz selbständig da. Aus den sechziger Jahren gibt es Bilder von ihm, die hinsichtlich des Motivs, der Anordnung, Färbung und malerischen Formzersetzung Jongkind, mit dem er befreundet war, nahe stehen. In den siebziger Jahren hält er mit Monet in der Ausbildung einer pleinairistischen Hellmalerei Schritt. Sein Straßenbild, „Kleiner Platz in Argenteuil" vom Jahre 1872 (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Collection Moreau-Nélaton), wirkt weit heller als Corots in derselben Zeit entstandener Beffroi de Douai und ist mehr aus dem unmittelbaren Eindruck heraus, Farbe gegen Farbe gestellt, zur Anschauung gebracht. Er hat sich meist auf sehr bescheidene und unromantische Naturausschnitte beschränkt, die dem Laienauge nichts Außergewöhnliches sagen. Aber es gelang ihm, jedes Motiv, so wie er es ansah, interessant zu machen. Seineansichten, Wiesen und Baumpartien, ländliche

Flecken in der Nähe von Paris malte er mit Vorliebe. Er ist vielleicht der Empfindungsvollste, seelisch Reichste unter den Impressionistes. Er schöpft tiefer als nur aus der unmittelbaren optischen Erscheinung. Hinter dieser sieht er das geheimnisvolle Weben der Natur und gibt seinen Ahnungen durch die Stimmung der Bilder Ausdruck. Die impressionistische Technik kommt hier einer Spiritualisierung der Materie entgegen. Ihre Darstellungsmöglichkeiten wissen sich jeder Stimmungsnuance anzupassen. Sisleys Pinselstrich ist treffsicher und hat etwas Saftiges. Einem Dogmatismus, zu dem Monet schließlich gelangte, ist er nicht in dem Maße verfallen.

Wie das moderne impressionistische und pleinairistische Prinzip in Monet seinen konsequentesten Vertreter für die Landschaft gefunden hat, so in Renoir für das Figurenbild. Da der größte Teil der Werke seiner besten Zeit in Privatbesitz verstreut ist, so läßt sich seine ganze Bedeutung heute noch kaum abschätzen. Obwohl er aus den niederen Volksschichten stammt (geb. 1841 in Limoges) — sein Vater, ein kleiner Schneider, zog mit dem dreijährigen Kinde nach Paris — hat niemand so in der künstlerischen Auslegung großstädtischer Eleganz und in den Raffinements einer höchst verfeinerten malerischen Technik geschwelgt.

Er eröffnete seine Laufbahn als Porzellanmaler an der Manufaktur von Sèvres. Dann tritt er Anfang der sechziger Jahre in das Atelier von Gleyre ein, wo er mit Monet und Sisley zusammentrifft. Mit ihnen beiden schließt er Freundschaft und bleibt in enger Berührung mit ihnen. Nachdem er mit Bildern romantischen Charakters begonnen hat – er malte die Esmeralda aus Victor Hugos Notre Dame de Paris — wird er Mitte der sechziger Jahre in die realistische Bewegung hineingezogen und arbeitet von da an nur unmittelbar nach der Natur. Anregungen, wie sie von Courbet und Manet ausgingen, werden auch für ihn maßgebend. Nach Mitte der sechziger Jahre setzen seine Pleinairstudien ein. Einer der ersten Versuche wird gleich ein Meisterwerk: das lebensgroße Bildnis der „Lise", das im Salon von 1868 erschien (Hagen, Folkwang-Museum. Abb. S. 147). Er nahm das Modell, eine junge Frau von kleinem Herkommen, in weißem Kleid mit dunkler Schärpe im Walde von Fontainebleau auf. Eine außerordentliche Formbeherrschung verrät sich in der Anlage des Körpers. Und wie ist das Legere der Haltung getroffen. Renoir rivalisiert in diesen Jahren noch mit Courbet in einer plastischen Akzentuierung der Formen. Die Freilichtbehandlung ist nicht viel weiter geführt als etwa auf Manets Déjeuner sur l'herbe. Die Farbenskala bewegt sich hauptsächlich zwischen verschiedenen Nuancen von Grün und Gelb. Sonnenflecken gleiten über das Kleid und spielen auf dem Boden.

Zart und durchsichtig sind die Schatten auf dem weißen Musselin. Die Kolorierung ist im ganzen verhältnismäßig einfach. In der Frauenerscheinung ist ein für die Zeit bezeichnender Typus geschaffen, wie in Manets Desboutin. Andere Arbeiten der gleichen Periode, wie das Halbfigurenbild der Lise mit aufgelöstem Haar, im Hemd und Unterrock im Freien sitzend (Berlin, National-Galerie), und der Knabe mit der Katze (Berlin, Sammlung-Arnhold) zeigen denselben festen, kräftigen Stil, eine etwas glatte, herausrundende Modellierung und eine gewisse Härte und Trockenheit in der zeichnerischen Behandlung.

RENOIR: LISE
Hagen, Folkwang-Museum

Im Wetteifer mit Monet vertieft Renoir Anfang der siebziger Jahre seine pleinairistischen Studien. Er gibt die frühere auf plastische Wirkungen abzielende Be-

handlung auf. Das Körperliche wird flacher gehalten. Die farbige Intensität nimmt außerordentlich zu. An Stelle der Zusammenfassung zu breiteren Farbenflächen tritt eine Auflösung in fluktuierende Massen. In alle Schatten zieht Farbigkeit ein. Die ganze Mannigfaltigkeit der Reflexe, das Schillern und Glühen lichtgetränkter Partien sucht die malerische Technik zum Ausdruck zu bringen. Diese neue Seite seines Strebens zeigt charakteristisch ausgeprägt der Ball in Montmartre, im Garten des Tanzlokals Moulin de la Galette (1876. Musée du Luxembourg. Abb. S. 149). Er gibt eine Massenszene im Freien in der Auffassung, die durch Manet und Monet verbreitet war. Die um den Tisch versammelte Gruppe von Herren und Mädchen, die tanzenden Paare, das ganze Gewimmel, das den Raum durchflutet, ist als Gesamteindruck auf einen Standpunkt bezogen. Sonnenlicht strömt durch die Kronen der Bäume und erfüllt den Garten mit strahlender Helligkeit. Es ist nicht das warme Glühen eines Helldunkeleffektes, wie es die frühere Kunst bis auf Delacroix gegeben hatte. Vorwiegend kalte Farben ohne starke Helligkeitskontraste sind durcheinandergewoben. Ein kräftiges Violett gibt den Hauptton an, jenes Violett, das von den Impressionisten zuerst beobachtet und malerisch verwertet worden ist. Keiner hat so stark davon Gebrauch gemacht wie Renoir. Vielleicht hat dabei auch der Einfluß japanischer Farbenholzschnitte mitgewirkt, bei denen Blau und Violett eine so große Rolle spielt. Die Buntheit des Schauspiels zu vergegenwärtigen ist das Problem. Wir erleben das Durcheinanderfluten der Menschen, die Drehungen der Tänzer, das Gleiten und Huschen von Sonnenflecken, das Geflirr sommerlicher Kleider. Aber es ist nichts Dämonisches in dem Treiben, kein Taumel in der Bewegung, der uns fortreißt, nichts von dem Rauschhaften, das Monets „Grenouillère“ von 1869 ihr Gepräge gibt. Dergleichen lag in Renoirs Phantasie nicht, die zu einer gewissen Behaglichkeit neigt. Ihm ist es immer um die Wiedergabe eines schönen Seins zu tun. Wie das bewegte Bild eines Augenblicks als buntfarbiger schillernder Eindruck auf die Sinne des Künstlers reflektiert hat, dieser Illusion sucht er Geltung zu verschaffen. Zugleich wird bei der Gliederung der Massen wie bei den anderen Impressionisten auf eine dekorative Flächenfüllung Rücksicht genommen. Die Disposition der Farbigkeiten, das Ineinanderspielen der linearen Elemente, die Art des Ausschneidens und Abschneidens ist für eine rhythmische Wirkung in Betracht gezogen. Während Manet sich in seinen grauen und schwärzlichen Tönen ein Mittel zur Bindung des Ensembles wahrte, stellt Renoir die Farben in der ganzen Leuchtkraft ihres Eigenwertes gegeneinander und erreicht im Figurenbilde eine Buntheit, wie sie sich niemals zuvor eine Malerei in

RENOIR. BALL AUF MONTMARTRE
Paris, Musee du Luxembourg

Europa als Ziel gesetzt hatte. Alle stumpfen Töne, wie sie die Palette Manets besaß, vermeidet er. Seine Bilder sind klar und durchsichtig bis in die tiefsten Gründe. Indem er jede Fläche in ein Gebilde kleiner reiner Farbenbestandteile auflöst, verleiht er der ganzen Oberfläche ein Schimmern und Vibrieren. Manche seiner Gemälde haben geradezu etwas Prismatisches.

Bei der Beurteilung Renoirs ist es vielleicht wichtiger als bei irgendeinem anderen sich daran zu halten, daß ein Künstler nur nach seinen Meisterleistungen eingeschätzt werden darf. Wer das Bild der lebensgroßen Reiter, eine Dame und ein Knabe durch eine Landschaft trabend, vom Jahre 1873 in der Sammlung Alexis Rouart gesehen hat, der weiß, wie hier eine der schwierigsten Aufgaben mit spielender Leichtigkeit bewältigt ist. Wie Manet, so wandte sich Renoir ganz der Schilderung des gegenwärtigen Lebens zu. Die modernen Seiten seiner Zeit hatten auch für ihn die größte Anziehung. Er suchte seine Stoffe in den Kreisen der Gesellschaft wie des Volkes. Allem, was er in Angriff nahm, hat er durch die Art der Ausführung eine gewisse Eleganz verliehen.

Die siebziger Jahre sind der Höhepunkt seines Schaffens gewesen. In diesem Dezennium sind Meisterwerke, wie die Theaterloge und das Ballettmädchen (beide 1874), die kleine Durand-Ruel (1876), das Gartenfrühstück (1879), entstanden.

In der Theaterloge (Paris, Durand-Ruel. Abb. S. 151) sucht er mit dem ganzen Raffinement seiner Farbentechnik ein Stück kapriziöser mondäner Eleganz anschaulich zu machen. Ein Herr und eine Dame, im Schatten der Loge sitzend, verfolgen das Schauspiel. Wie die mit dunklem Pelz besetzte Toilette der Dame mit dem Frou-Frou von Rüschen, Spitzen und Blumen, die Hände, der Fächer, die Juwelen in einem durch das Theaterlicht bedingten Gesamteindruck von einer in seiner malerischen Zerflossenheit so berauschenden Sinnlichkeit aufgehen, das bedeutet einen der höchsten Triumphe des modernen Impressionismus. Etwas Schwelgerisches, Wollüstiges liegt in diesem Farbenensemble. Man fühlt es dem Künstler nach, daß sein Auge die Üppigkeit solch eines Schauspiels mit derselben Wonne zu genießen wußte, wie Rembrandt den orientalischen Pomp der Juden im Amsterdamer Ghetto. Manet hat diesen Grad weiblicher Eleganz in ähnlicher Weise erst in einigen seiner späten Pastelle — vielleicht nach Anregungen durch Renoir — mit seinen koloristischen Mitteln verwirklicht. Die Physiognomie der Dame in der Loge entspricht der Toilette: ein schönes, weiches, aber etwas leeres Antlitz mit blasiertem Ausdruck und obligatem Salonlächeln. Nur hinter den sinnlichen Augen scheint etwas zu dämmern, was darauf

RENOIR: DIE THEATERLOGE
Paris, Sammlung Durand-Ruel

hinweist, daß in dieser Sphinx, wenn sie geweckt wird, heimliche Feuer auflodern können. Der Herr mit dem Opernglas vor den Augen wirkt wie der Baß zu der Dominante.

In dem „Gartenfrühstück" (Frankfurt a. M., Städtische Galerie. Farbentafel) ist ein Stück gesellschaftlichen Lebens im Freien gegeben. Es ist eins der pleinairistischen Meisterwerke Renoirs. Die Figuren, das Stilleben, der landschaftliche Hintergrund verbinden sich zu einem Ensemble von leuchtender Farbenpracht. Es gibt hier Kombinationen von Tönen, die zum erstenmal in der Geschichte der Malerei angewandt worden sind. Dem Rhythmus der Flächenfüllung zuliebe ist nur ein Stück von dem Herrn in das Bild aufgenommen, ähnlich wie auf Manets Nana. Farbe, Rhythmus, schöner Schein, das sind die Momente, auf die es diese Art von Malerei mit größter Feinfühligkeit absieht. Alles außerhalb des rein Artistischen Liegende lehnt sie ab. Das Wesen der Menschen hat etwas Passives, Vegetatives. Sie wirken rein ästhetisch durch ihr Äußeres, sozusagen die Qualität ihrer Oberfläche, während ihr psychisches Erleben gleichgültig läßt.

Renoir hat sich mehr als einer der anderen Impressionisten als Bildnismaler betätigt und das Prinzip einer impressionistischen Porträtkunst streng durchgeführt. In den siebziger Jahren, als seine anderen Sujets bei dem Publikum gar keinen Anklang fanden, hat ihn ein kleiner Kreis von Gönnern mit Aufträgen bedacht, die ihn vor dem Verhungern bewahrten. Eine Haupteigenschaft des impressionistischen Porträts ist es, daß es den Menschen nicht isoliert und neutralisiert, sondern unter den Bedingungen einer gegebenen Situation vorführt. Seine Erscheinung ist abhängig von den Beleuchtungsverhältnissen und von dem Ort, an dem er sich befindet; sie geht in einer momentanen Stimmung auf. Diese Art von Porträt bezeichnet etwa den Gegenpol des griechischen, das in ein objektiv formklares und harmonisches Bild das ganze Wesen eines Menschen zusammenzufassen sucht. Sie ist ein Resultat der Anschauung, welche die Figur nur als relativen Faktor in dem ganzen Umkreis der Erscheinungen beurteilt. Bezeichnend ist es daher auch, wenn Renoir das Gruppenbildnis liebt, bei dem sich die weitestgehenden Beziehungen zwischen allen in Frage kommenden Faktoren ergeben, wo zu dem Ausdruck der Einzelgestalt die Gruppenpsychologie tritt. In einer Anzahl von Familienbildern hat er die schwierige Aufgabe zum Teil ausgezeichnet bewältigt. Die Dargestellten erscheinen innerhalb ihres Milieus, abhängig von der Gesamtstimmung desselben. Das individuell Psychologische kommt bei seinen Porträts nicht selten zu kurz. Die Physiognomie von Männern und Frauen hat etwas Stereotypes, Weiches, nicht selten Weichliches. Wer

seiner Kunst gerecht werden will, muß das malerische Ensemble auf sich wirken lassen.

Die Franzosen lieben es, Renoir ihren Malern des 18. Jahrhunderts an die Seite zu stellen. Man hat ihn mit Boucher verglichen. Eher könnte man auf eine gewisse Verwandtschaft seiner Kunst mit der Fragonards hinweisen — schon wegen der Helligkeit seiner Tönung, der Aufgelöstheit und Delikatesse seiner Strichführung. Wie Fragonard das Rokoko, so bringt er die impressionistische Bewegung des 19. Jahrhunderts zu einem gewissen Abschluß. Beide stehen sich nahe in der Eleganz ihrer Allüren, in dem Vermögen, dem Sinnlichen malerische Ausdruckswerte zu geben. Beide haben sie das höchste artistische Raffinement einer Epoche verwirklicht.

Durch die Reise, die Renoir am Anfang der achtziger Jahre nach dem Süden unternahm, auf der er Venedig, Rom, Neapel, Sizilien besuchte, wurde seine Malweise nicht verändert. Daß durch den Anblick der südlichen Landschaft der Glanz seiner Palette noch mehr gesteigert würde, war nicht möglich. Mit dem ihm eigentümlichen koloristischen Gefühl trat er allenthalben, im Norden wie im Süden, der Natur gegenüber. Seine Art der Betrachtung führte ihn dahin, alles in die ihn beglückenden Farbenqualitäten zu übersetzen. Wenn er die Fassade von San Marco in Venedig malt, so ergibt sich ein von seiner besonderen Sehweise abhängiges, in lichten Tönen weich zerfließendes Gebilde.

In seinen Landschaften macht sich eine gewisse Einseitigkeit bemerkbar. Während Claude Monet von seinen ersten Pariser Straßenbildern bis zu der Themse-Serie in immer neuen Möglichkeiten sich ergeht, hat Renoirs Kunst etwas Stabileres. Sie wahrt auch auf landschaftlichem Gebiet ihre volle Eigenart gegenüber den anderen Impressionistes. Wo er sein Auge ruhen läßt, herrscht eine gewisse Üppigkeit. Er ist der Maler der blühenden, strotzenden Natur. Strahlende Buntheit fordert er ihr ab. Die Gegenstände sind ihm Substrate mannigfaltiger zersetzender Farbenspiele. Jedes Stück zerlegt er mit Hilfe der impressionistischen Technik möglichst weitgehend in seine farbigen Bestandteile und sucht dann das Ganze zu einem berauschenden Akkord zusammenklingen zu lassen. Es ist, als empfände er einem in das Flimmern der Atmosphäre eingebetteten landschaftlichen Ensemble gegenüber dasselbe Gefühl wie vor der leuchtenden Oberfläche eines nackten Frauenkörpers. Seine Landschaften haben etwas Wollüstiges.

Bei einem Bild wie dem blühenden Kastanienbaum (Berlin, National-Galerie. 1881. Abb. S. 154), beruht die Wirkung ganz auf dem Farbenrausch, in den uns der Maler zu zwingen sucht. Die rotblühende Kastanie spiegelt

RENOIR: BLÜHENDER KASTANIENBAUM
Berlin, National-Galerie

sich in dem Wasser, das nach vorn von einem Wiesenstück mit Schilf begrenzt wird. Alle Gegenstände verschwimmen und wirken als aufgelöste luftumflossene Erscheinungen. Mit einem Durcheinanderwirbeln von Pinselstrichen wird eine vielgespaltene Fleckenanlage erzeugt, die ein vibrierendes Schillern hervorruft. Bei einer Abbildung in Schwarz und Weiß geht der Eindruck ganz verloren. Aber auch vor dem farbigen Original wird der Genuß durch das Unkonsistente, Flaumige, Unruhige der Oberfläche beeinträchtigt. Es kommt keine starke Illusion zustande. Diese Art von Landschaften sind wahre Akrobatenstücke der Malerei.

Betrachtet man nacheinander Pissarros Landhäuser, Monets Vétheuil und Renoirs Kastanienbaum, so kann man sich daran die verschiedenen Phasen der impressionistischen Entwicklung veranschaulichen. Das Gegenständliche

tritt zurück. Die Wirkung wird immer mehr von der Farbenvision als solcher abhängig gemacht. Damit nimmt die Unbestimmtheit in der Formbezeichnung, die Kompliziertheit der Ausdrucksweise zu, jeder konstruktive Halt geht verloren. In einem bloßen Farbenrausch sucht man den Haupteffekt.

Für Renoirs Kunst ist es bedeutsam, daß sie in den siebziger Jahren den Höhepunkt erreicht hat. Was er Neues zu sagen hatte, hat er bis dahin abgeschlossen. Von nun an wiederholt er sich nur noch. Indem er weiter nach denselben impressionistischen Prinzipien malt, alles der gleichen Anschauungsweise unterwirft, verflacht und verweichlicht seine Kunst immer mehr. Seine Malweise wird äußerlicher und flau. Die zahlreichen Frauenakte, die er in den neunziger Jahren gemalt hat, sind in der Wirkung der Körperoberfläche wie von Marzipan. Was er an wertvollen Gestaltungsmöglichkeiten in seinem Inneren trug, das hatte er erschöpft. Das Sichausleben des modernen impressionistischen Problems zeigen seine späten Arbeiten in deutlicher Weise.

Überblicken wir die Künstler, die sich in der impressionistischen Malmethode zusammengefunden haben, so bemerken wir, daß ein lyrisches Element bei ihnen vorherrscht. Zu starkem Ausdruck, zum Dramatischen zog es sie nicht. Auch in der Literatur der Zeit steht die Lyrik an erster Stelle. Paul Verlaine ist die bedeutendste dichterische Erscheinung. Was einem Delacroix und Courbet an Kraftentfaltung zu Gebote stand, war keinem der Impressionisten gegeben. Indem sich ihr Interesse immer mehr von dem Inhalt abwandte und auf die rein malerische Vision bezog, schrumpften die Ausdrucksmöglichkeiten zusammen.

Der moderne Impressionismus hat die Kunst um neue Darstellungsweisen bereichert. In der Hellmalerei hatte man eine künstlerische Formel für die Umsetzung bestimmter Augenerlebnisse gefunden. Möglichkeiten der Freilichtdarstellung zu schaffen wurde ein Hauptproblem. Mit den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen des Wesens der Farbenwirkungen suchte man Schritt zu halten. Wie beschränkt sind dagegen die Darstellungsmöglichkeiten, die Leonardo da Vinci in seinem Malerbuch für die Wiedergabe von Vorgängen im Freien zuläßt. Jede Erscheinung soll so situiert und aufgefaßt sein, daß sie sich seinem Helldunkelideal fügt. Die Impressionisten gehen mit einer gewissen Einseitigkeit darauf aus hell zu sehen. Die Geschichte zeigt, daß, wenn einmal ein fruchtbares Problem aufgestellt ist, ein ganzer Kreis seine Kräfte in den Dienst der Lösung dieser Aufgabe stellt. Die Hellmalerei hat heute die Geister gefangen genommen wie im 17. Jahrhundert die von Caravaggio begründete Dunkelmalerei die sogenannten Tenebrosi. Aber vergessen

wir nicht, daß die eine so gut wie die andere eine auf Seherlebnisse zurückgehende Ausdrucksweise ist.

Schulmäßig ausgebeutet mußte die impressionistische Methode mit ihrer Formauflösung und Farbenzersetzung zu derselben Notlage führen wie irgendeine akademische Formel. Schließt diese die Gefahr formaler Routine in sich, so öffnet jene einer Ausartung in nur nachempfundene koloristische Spielereien und Raffinements Tür und Tor. Die impressionistische Technik ist von Meistern auf Grund ihrer besonderen Veranlagung und für bestimmte Vorstellungen ihrer Phantasie ausgebildet worden. Um sie mit Erfolg zu verwerten, dazu gehört die ganze Eindrucksfähigkeit und Reizbarkeit, der sie als Ausdruck dienen soll. Auch den führenden Geistern, einem Monet und Renoir, ist es nicht gelungen, ihren Eindrücken bis zuletzt jene Suggestivität und eine den künstlerischen Gedanken voll zum Ausdruck bringende Form zu wahren, wodurch sich ihre reifsten Werke auszeichnen. Sie wurden schließlich zu Sklaven ihres Prinzips.

Zum System erhoben, mußte der Impressionismus unter den Händen von Epigonen unheilvoll wirken. Die technische Errungenschaft bietet allein noch nicht die Gewähr für eine ästhetische Wirkung. Jene Kompliziertheit der Auffassung und Differenzierung der Farbenschauspiele ist nur zu rechtfertigen, wenn das Ausdrucksmittel als eine Notwendigkeit erscheint und eine Vergeistigung des Stoffes bedeutet. Ein bloßes Reagieren auf vage äußere Eindrücke führt eine Verarmung der Malerei herbei. Wohin man damit kam, hat Zola, der als Parteigänger Manets im Jahre 1866 für die moderne künstlerische Bewegung mutig eingetreten war und dadurch sein literarisches Ansehen auf das Spiel stellte, in seinem Salonbericht von 1896 ausgesprochen. Nachdem er dreißig Jahre lang nicht in die Kunstkritik eingegriffen hatte, zieht er in diesem Aufsatz die Bilanz für das von dem Impressionismus Erreichte. Er verspottet die Imitatoren, die nur auf dem von den großen Meistern Geschaffenen fußten. Er macht sich lustig über die Manie des Hellmalens, über all die unverstandenen bunten Reflexe.

„Die Keime, die ich habe in die Erde versenken sehen, sind in schauerlicher Weise in die Höhe geschossen. Ich weiche vor Schrecken zurück. Nie habe ich in höherem Grade die Gefahr der Formeln, die mitleidswürdige Dekadenz der Schulen empfunden, wenn die Anreger ihr Werk verrichtet und die Meister ihren Abschied genommen haben. Jede Bewegung wird übertrieben, zum Verfahren ausgedehnt und zur Lüge, sobald die Mode sich ihrer bemächtigt hat. Es gibt keine Wahrheit, sei sie noch so gerecht und gut am Anfang, so daß man sein Blut für sie hingeben möchte, die nicht

durch Nachahmung später zum schlimmsten Irrtum, zum überwuchernden Unkraut wird, das man ausjäten muß.

Ich wache auf und bebe. Und wahrhaftig, das ist, wofür ich mich geschlagen habe! Für diese Hellmalerei, diese Flecke, diese Reflexe, diese Dekomposition des Lichts? Mein Gott, war ich verrückt? Das ist ja ganz häßlich, das flößt mir ja Abscheu ein! O, Eitelkeit der Diskussionen, Nichtsnutzigkeit der Formeln und Schulen."

CÉZANNE

Durch Paul Cézanne (1839—1905) wird die Malerei über den modernen Impressionismus hinweg in ein neues Stadium geführt. Es ist ihm nicht um eine möglichst spontane Wiedergabe eines Augenblickseindrucks zu tun. Er ist nicht der Mann eines rasch zugreifenden Pinselverfahrens, bei dem nach dem Grundsatze Manets nur das, was im ersten Anlauf genommen ist, die überzeugendste Kraft besitzt. Die Abstraktionen, die er aus seiner Naturbeobachtung gewinnt, sind anderer Art als die der Impressionistes. Aber er ist durch ihre Schule hindurchgegangen.

Der Entwicklungsgang seiner Jugend ist ähnlich dem der Führer des modernen Impressionismus gewesen. Ein Südländer, in Aix-en-Provence geboren, wurde er ursprünglich für das Rechtsstudium bestimmt, folgte aber dann seiner Neigung zur Kunst und ging nach Paris, um sich als Maler auszubilden. Hier wird er durch die Werke von Delacroix und Courbet am meisten gefangen genommen. Er verzichtet auf den Eintritt in eins der großen Meisterateliers und besucht nur eine Privatakademie, um sich die Grundlagen der Maltechnik anzueignen. Dann beginnt er auf eigene Faust zu arbeiten.

Es gibt Jugendwerke von ihm, die mit Delacroix' Romantik durchtränkt sind. Aber der eigentliche Ausgangspunkt für ihn wird der Courbetsche Naturalismus. Auf Courbet wäre er, auch wenn er sich nicht aus sich heraus zu ihm hingezogen gefühlt hätte, schon durch seinen Landsmann, Emile Zola, den begeisterten Anhänger des Meisters von Ornans, gewiesen worden. Mit Zola war er von Kindheit an befreundet, und als sie sich in Paris wieder trafen, lebten sie zusammen. Cézanne hat in den sechziger Jahren dunkle Bilder in Courbetscher Manier gemalt. Seine Anfänge stehen unter dem Eindruck der Braunmalerei. Die Köpfe modelliert er plastisch heraus mit pastos aufgetragenen, unverbundenen Pinselstrichen; die Schatten sind schwärzlich. Es gibt ein Selbstbildnis von ihm aus dieser Zeit: pechschwarz Haar und Bart, brauner Teint, schwarzer Rock mit Sammetkragen vor dunklem Grund; die

einzige helle Note das weiße, weiche, vorn offene Hemd. Das Ganze von einer faszinierenden Kraft und Urwüchsigkeit, mit wuchtigen Strichen zusammengeknetet. Auch die Landschaften dieser Periode sind dunkel gehalten und haben etwas geheimnisvoll Wildes.

Manet wies dann auch ihm den Weg zum Licht. Und zugleich mit Manets Kunstanschauung erhielt er andere Anregungen aus den Kreisen der modernsten Maler. Er wurde von dem Japonismus berührt und lernte den Pleinairismus der Impressionistes kennen. Im Jahre 1873 zieht er auf das Land, um im Freien zu malen und trifft in Auvers mit Pissarro, den er schon seit seiner Studienzeit kannte, zusammen. An der Seite des Genossen vertieft er sich ganz in das pleinairistische Problem und hat dann immer daran festgehalten. Es steht im Mittelpunkt aller seiner weiteren Bemühungen. Wie er selbst bekannt hat, hat er erst als Vierziger eine seiner Individualität gemäße Ausdrucksweise gefunden.

Er gibt aber dem pleinairistischen Problem eine neue Wendung. In Auvers studiert er eifrig die Natur, um sich über die Wirkungen, die im Freien bei Tageslicht zustande kommen, klar zu werden, mit dem Vorsatz „alles Frühere darüber zu vergessen". Allmählich gelangt er jedoch, wie er es einmal ausgedrückt hat, zu der Überzeugung, daß er die Natur so, wie er sie sah, nicht einfach kopieren könnte. Er sucht nach einer Umschreibung, die seinem künstlerischen Ideal entspricht. Mit der möglichst suggestiven Veranschaulichung einer momentanen Stimmung im Sinne der Impressionistes gibt er sich nicht zufrieden. Sein Ziel ist nicht, etwas Flüchtiges sondern etwas Konstantes zu verwirklichen. Und das sucht er zu erreichen, indem er einen Naturausschnitt auf bestimmende dekorative Faktoren hin ansieht und bearbeitet. Wie wir bemerkten, hat zum Teil unter japanischem Einfluß der dekorative Gesichtspunkt für die Auffassung der Impressionistes Geltung gewonnen, aber das ist dort doch mehr von nebensächlicher Bedeutung. Bei Cézanne wird es ein Hauptelement für die Gestaltung. Die ganze Gliederung der Anlage soll von einem deutlich zutage tretenden Rhythmus beherrscht sein. Dieser Rhythmus ist das eigentliche Ziel der Darstellung.

Es gibt von ihm eine große Anzahl dekorativer Entwürfe mit nackten Figuren und mythologischen Sujets, für deren Konzeption die Verwirklichung einer rhythmischen Harmonie maßgebend ist. Das meiste ist Fragment geblieben. Wenn er der für ihn befriedigenden Lösung nahe gekommen war, gab er oft die Arbeit auf.

Für die Werke, deren Vorwurf sich unmittelbar an einen Natureindruck anschließt, gelten die gleichen Prinzipien. Auf Rhythmus in der Linien-

CÉZANNE: ENTWURF

bewegung, Abwägung der Massen, harmonischen Ausgleich des Farbenensembles wird das System der Anlage berechnet. Den Ausgangspunkt bildet der Natureindruck; aber der Künstler sucht ihn, indem er bei seiner Bearbeitung auf jene Faktoren Rücksicht nimmt, von allen Zufälligkeiten zu befreien. „Durch die Natur klassisch werden", ist sein Wahlspruch. Nicht was er in einem Augenblick gesehen hat, will er wiedergeben. Das Naturvorbild soll durch die Phantasie gleichsam geläutert und gereinigt werden, bis eine neue ideale rein artistische Vorstellung gewonnen ist. Diese zu verwirklichen dienen alle Steigerungen in Anlage und Kolorit. Als Resultat ist ein durch solche Umformungen aus dem Natureindruck abgeleitetes, zu reinster Malerei erhobenes dekoratives Gebilde gedacht. Die Frage ist nun, inwieweit es Cézanne gelungen ist seinen Vorstellungen Überzeugungskraft zu verleihen.

Eine Haupteigenschaft vor allem fehlte ihm zu einem dekorativen Schaffen großen Stils: ein sicherer durchgehender Geschmack. In seinen figürlichen Arrangements begegnen Geschmacklosigkeiten in Hülle und Fülle. Wenn man auch auf alles Anmutige und Heitere bei ihm zu verzichten gewohnt

ist, so hat doch das Ungeschlachte seiner Ausdrucksweise nicht selten etwas Verletzendes. Daß es ihm an großer Gestaltungskraft gebrach, hat er selbst schwer empfunden und seinem Freunde und Schüler Emile Bernard gegenüber bekannt, der uns viel Interessantes über das Wesen und die Arbeitsweise seines Meisters berichtet hat. Er beneidet die alten Venezianer um die Selbstverständlichkeit ihres Gestaltungsvermögens.

Wer kein unbedingter Bewunderer des Künstlers ist, wird oft genug an den Bizarrien seiner Formgebung Anstoß nehmen. Wir können uns über Vergewaltigungen, Verdrehungen und Verbiegungen von Körpern hinwegsetzen, wenn sie wie etwa bei Greco Ausdruck einer feurigen Beseelung sind. Bei Cézanne bedeuten sie ein Unvermögen, sein Stilwollen mit der Art seiner Wirklichkeitsinterpretation in Einklang zu bringen. Vor Schöpfungen einer so stilkräftigen Zeit wie der gotischen oder vor ostasiatischen Werken empfinden wir Abweichungen von der uns geläufigen Norm als so unbedingt notwendige Wesensbestandteile des Stils, daß uns das wie etwas Selbstverständliches erscheint. In Cézannes Kunst wirken die Übertreibungen nicht immer als etwas dem Stil ganz Konformes. Das Problem den von ihm gewollten Grad illusionistischer Anschaulichkeit mit dekorativer Harmonie zu verbinden hat er nicht restlos gelöst.

Seine Hauptbedeutung liegt darin, daß er neue Seh- und Darstellungsmöglichkeiten erschlossen hat. Er war ein großer Experimentator. In dem Experiment selbst findet er seine Befriedigung. Eine halsstarrige Natur, verfolgt er, ohne rechts und links zu sehen, seinen Weg auf das ihm vorschwebende Ziel hin. Da er in Paris gar keinen Boden fand, zog er sich in seine Heimat Aix zurück und schuf hier in völliger Einsamkeit, unberührt von allen äußeren Einflüssen.

Das Gebiet, dem vor allem seine Eroberungszüge galten, war die Farbe. An Manet, den er im übrigen schätzte, hatte er auszusetzen, daß er keine wirkliche Farbenempfindlichkeit besäße. Mit den Kenntnissen einer reichen pleinairistischen Erfahrung ausgestattet, wollte er der Farbe zugleich für die illusionistische und dekorative Wirkung des Bildes Geltung verschaffen. Räumliche Tiefe und Durchsichtigkeit sucht er seinen Gemälden auf rein koloristischem Wege zu sichern. Immer geht er von einem blendend weißen Grunde aus und läßt diesen das Ganze durchleuchten. Er arbeitet vorwiegend mit kalten Tönen. Blau und Grün werden ausgiebig verwertet. Alle trüben neutralen Schattentöne bleiben ausgeschlossen. Die Technik, die er anwendet, ist neu und eigentümlich. Er füllt die Bildfläche durch Neben- und Übereinanderstellen verschiedenfarbiger Flecke. Dabei sieht er von jeder die

Struktur irgendwie bestimmenden Führung des Pinselstrichs ab. Er nimmt diesem gleichsam alles Subjektive, verzichtet auf die elegante Allüre, mit der ihn Manet gehandhabt, auf das Flackernde, Vibrierende, das Monet und sein Kreis damit erreicht hat. Der Pinselstrich soll zurücktreten hinter dem Werk, in keiner Weise den Eindruck beeinflussen. Cézanne hat die konsequenteste Fleckenmalerei eingeführt. Er baut nicht aus gerundeten, geschlängelten oder zugespitzten Pinselstrichen, sondern aus Flecken, die die Form des Striches möglichst vermeiden, häufig rechteckig und parallel aneinander gereiht sind, das Farbenbild auf. Jede Partie des Gemäldes gewinnt er sich durch Umtasten mit verschiedenfarbigen Flecken. Er beginnt nie an einer bestimmten Stelle der Form nach bis ans Ende zu arbeiten. Oft setzt er an verschiedenen Punkten zugleich ein, disponiert seine Fleckenanlage, und, wo ihm eine Nuance fehlt, läßt er eine Lücke, den Grund der Leinwand. So arbeitet er von vornherein auf die Gesamtharmonie hin. Für diese kommen vermittelnde und überleitende Töne nicht in Betracht; sie soll sich ganz aus der Art und den Verhältnissen der Farben ergeben. Er soll niemals das Wort Valeur für die Erläuterung seiner Technik gebraucht haben. Valeurs in dem Sinne der früheren Malerei als Abstufungswerte für denselben Ton will er ganz ausschalten. Jedes Stück soll aus Komponenten verschiedener Farben geschaffen werden. Die Fleckenkombination ist so lose, daß es eines weiten Zurücktretens bedarf, damit die beabsichtigte Illusion zustande kommt. Aber auch dann noch geht oft nicht alles zusammen.

Die malerische Technik, die Cézanne ausgebildet hat, entsprach einer besonderen Art seiner Sehbegabung. Er soll gesagt haben: „Die Natur zu lesen heißt sie zu sehen unter dem Schleier einer Übersetzung vermittels farbiger Flecken, die sich aneinanderreihen gemäß einem Gesetz der Harmonie. Diese großen Färbungen lassen sich so durch die Modulationen auflösen. Malen heißt: seine farbigen Empfindungen registrieren."

Cézannes Sehorganismus war auf die Apperzeption breiter zusammenhängender Farbflächen eingestellt. Er wollte die großen Formen nicht unter dem Einfluß zersplitternder farbiger Erscheinungen zersetzen und verwischen nach Art der Impressionistes. Es war ihm um eine Vereinfachung zu tun. Sein kompliziertes Fleckensystem dient ihm dazu, den Farbflächen inneres Leben zu verleihen. Die Dekomposition ist nicht sein Endziel, sondern er sucht durch sie zu einer neuen Synthese zu gelangen.

Da es nicht seine Art war sich der Erscheinungen im Fluge zu bemächtigen, so lag es ihm am meisten, das was fest steht aufzunehmen. Seine vorzüglichsten Leistungen fallen in das Gebiet des Stillebens. Von solchen

Bildern hat er auch das meiste zu Ende geführt. Er stand hier nicht einem von vornherein gegebenen Naturvorbild gegenüber, sondern konnte sich ein geeignetes Arrangement und eine ihn beglückende Harmonie selbst schaffen. Gewöhnlich stellt er ein paar Gegenstände aus seiner Umgebung ungezwungen zusammen, am liebsten Früchte und Gefäße. Er wird nicht müde immer wieder dieselben Äpfel, Pflaumen, Pfirsiche unter etwas anderen Bedingungen zu malen. An Frische des Sehens, Unmittelbarkeit der Empfindung solchen Dingen gegenüber kann es kaum jemand mit ihm aufnehmen. Zugleich mit der Fähigkeit die Stofflichkeit der Körper zu größtmöglicher Anschaulichkeit zu bringen verbindet sich ein feines Gefühl für Farbenkombination und Harmonie. Alle Farbigkeiten sind durch Gegeneinanderstellen der Flecken zu höchster Intensität gesteigert. Es gibt keine Überleitungen und Bindungen vermittels neutraler Töne wie bei Manet. Das Ganze ist unter der Wirkung

CÉZANNE · STILLEBEN

natürlichen Tageslichtes nicht auf Tonigkeit sondern auf Farbigkeit gestellt. Manets Stilleben haben etwas Elegantes und Ätherisches diesen so urwüchsig und selbstverständlich auftretenden Schöpfungen gegenüber.

Schwieriger ist es zu den Landschaften ein Verhältnis zu gewinnen. Ehe die Hinterlassenschaft des Künstlers einmal gesichtet sein wird, bekommt man in den Ausstellungen immer Mißlungenes und Unfertiges neben dem Guten zu sehen. Auf diesem Gebiete macht sich den Impressionistes gegenüber vor allem die Richtung seiner Sehbegabung auf das Silhouettenhafte bemerkbar. Er sieht die verschiedenfarbigen Partien eines Stückes Natur in scharfen Abgrenzungen. Seine Impression geht aus von den zuerst in die Augen fallenden breiten Farbenflächen. Und seine Arbeit beginnt damit, die den Eindruck am stärksten bedingenden Faktoren herauszuschneiden und ihren Farbenwerten nach anzulegen. Er betrachtet die Landschaft wie ein Stillleben. Seine Neigung zum Vereinfachen tritt deutlich hervor. Die formal linearen Bestandteile der Szenerie werden in Beziehungen gebracht, aus denen sich eine Art ornamentaler Gesamtwirkung ergeben soll. Aus den Farbigkeiten wird die beabsichtigte Harmonie abgeleitet. Arabeskenhafte Bildungen entwickeln sich aus den Naturformen heraus. Die Wirkung hängt ab von dem Grade des Gelingens der dekorativen Anordnung. Aber es geht kein belebender Odem durch diese Landschaften hindurch. Auf jedwede Intimität ist verzichtet. Nirgends ein Hauch seelischer Durchwärmung. Etwas Starres, Eisiges liegt in dieser Natur, die nur vom Standpunkt gewisser artistischer Qualitäten aus betrachtet ist. Man meint vor Schöpfungen eines Mannes mit einem eisernen Herzen zu stehen.

Der Durchblick durch die Allee auf das Haus (Farbentafel) zeigt deutlich die Art der Problemstellung. Alle Einzelheiten werden dem dekorativen Gesamteffekt dienstbar gemacht. Himmel, Blätter, Stämme sind eine Einheit, die nur nach ihren farbigen Qualitäten differenziert ist. Von dieser unruhigen Farbenpartie wird das mit den einfachen breiten Flächen seiner Dächer, Mauern und Fenster klar heraustretende Gebäude eingefaßt. Gewisse Assoziationen, die sich für uns gewöhnlich an die Betrachtung einer landschaftlichen Szenerie knüpfen, bleiben völlig ausgeschaltet. Der Aufbau nimmt des Künstlers besonderes Interesse in Anspruch. „Ich habe aus dem Impressionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen wollen wie die Kunst der Museen," schrieb er am Ende seines Lebens in einem Briefe an Émile Bernard.

Der menschlichen Gestalt gegenüber mußte Cézannes System am ehesten versagen. Auch der Mensch ist für ihn in erster Linie ein Farbenschauspiel. An seinem Prinzip „farbige Empfindungen zu registrieren" hat er auch für

dieses Gebiet festgehalten. Aber das Problem in seiner Totalität konnte er damit nicht meistern. Ein Hauptfaktor der Menschendarstellung, Wiedergabe des seelischen Lebens, bleibt nahezu unberücksichtigt. Die Auffindung der farbigen Beziehungen zwischen Kopf, Kleidung, Umgebung wird ganz in den Vordergrund gestellt. Da Cézannes Phantasie nur auf die Äußerlichkeiten eines Gesichtes reagiert, ohne diese als Korrelate inneren Lebens zu deuten, fehlt uns ein wichtiges Moment, um mit seinen Figuren in Kontakt zu kommen. Seine Köpfe wirken meist leer. Es gibt Gesichter von ihm, aus denen bei jedem Fehlen seelischer Durchdringung die „bête humaine“ uns entgegengrinst. Die letzte Konsequenz des Impressionismus, eine Figur nur ihrer optischen Erscheinung nach als malerisches Fleckenensemble aufzufassen, kann vom Standpunkt der Menschendarstellung nur als Mangel und Verarmung angesehen werden. Das ideale Postulat, das wir an ein Kunstgebiet zu stellen berechtigt sind, ergibt sich aus allen den in dem Problem begründeten Möglichkeiten. Finden wir im Hinblick auf die größten Leistungen der europäischen Bildnismalerei als Maßstab wesentliche Wirkungsmöglichkeiten vernachlässigt,

CÉZANNE: BILDNIS

so dürfen wir, falls nicht anderweitiger voller Ersatz dafür geboten wird, solch einen Mangel wohl dem Künstler zur Last legen. Ein Vergleich etwa zwischen Porträts von Cézanne und Greco, mit dem jener in den farbigen Intentionen manches gemein hat, zeigt wohl zur Genüge, wie weit der Franzose hinter dem Spanier als Menschendarsteller zurücksteht. Und einen Kopf von der Anschaulichkeit des Desboutin von Manet dürfte man bei ihm vergeblich suchen.

Wer zu Cézanne ein Verhältnis gewinnen will, muß sich von vornherein über die Einseitigkeit seiner Auffassung klar sein. Er hat seinen Weg streng in einer Richtung auf die Ausgiebigkeit der Farbe hin verfolgt. Da er ein Pfadsucher war, so steckt viel Problematisches in seiner Kunst. Zu einer abgerundeten Vollendung hat er seine Bilder nur selten gebracht. Bei vielem muß man sich mit der Absicht begnügen. Zola nannte ihn einen großen gescheiterten Maler.

Er gehört aber zu denen, die die nachfolgende junge Generation am stärksten beeinflußt haben. Seine Versuche, aus der Beobachtung der Natur heraus einen Farbenstil zu schaffen, haben die Geister in Bewegung gesetzt. In dem Bestreben durch stilbildende dekorative Elemente dem Impressionismus eine neue Basis zu geben liegt seine historische Stellung. Sie wird bezeichnet durch den Namen, den ihm ein Bewunderer, der Maler Maurice Denis, gegeben hat: der Poussin des Impressionismus.

NEOIMPRESSIONISMUS

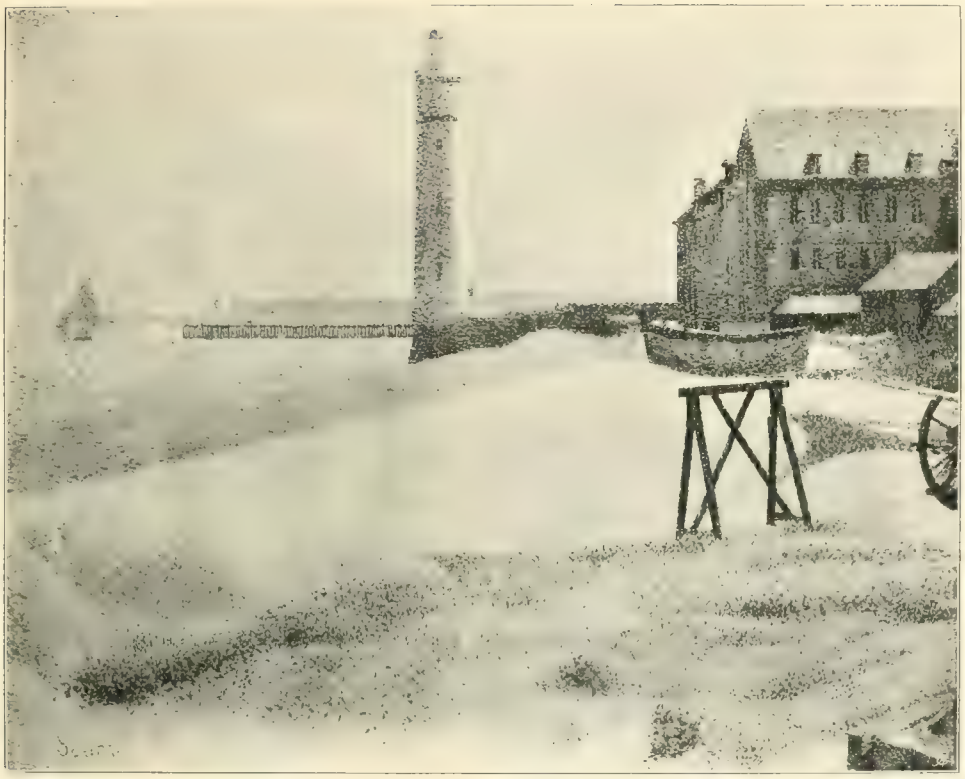
In dem Streben nach Stil berührt sich die Neoimpressionismus genannte Richtung mit der Kunst Cézannes. Sie ist auf der einen Seite eine bewußte Weiterbildung des Monetschen Impressionismus, auf der anderen sucht sie diesen zu überwinden. Der jung verstorbene Georges Seurat (1859—1891) brachte die Technik auf. Die ersten neoimpressionistischen Arbeiten erschienen auf der letzten Kollektivausstellung der Impressionistes in Paris im Jahre 1886. Pleinairistisch zu arbeiten wurde auch der Grundsatz dieser Gruppe von Künstlern. Sie suchten die Helligkeit und Leuchtkraft der impressionistischen Bilder noch zu überbieten, dabei aber das technische Verfahren der Willkür zu entziehen und in gesetzliche Bahnen zu lenken. Dieses lehnt sich eng an die neuen Entdeckungen auf optischem und farbenphysiologischem Gebiete an. Die Neoimpressionisten wandten auch nur reine den prismatischen möglichst nahekommende Farben an; aber sie schließen Mischungen komplementärer Farben untereinander völlig aus. „Die einzelnen

Farbenkomplexe müssen bestehen aus einzelnen kleinen Teilen der Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe (bzw. Schattenfarbe) und der Reflexfarbe." (Curt Herrmann.) Die durch die Dekomposition gefundenen Farben trägt der Maler auf dem Bilde dicht nebeneinander auf und überläßt die Mischung, die Rekomposition dem Auge des Beschauers. Damit die Farbenpartikel eine Mischung eingehen, sich für das Auge zu einem Ton zusammenschließen, ist es nötig, sie mit dem Pinsel in kleinen Massen mit engen Abständen zu verteilen. Die Pigmente werden sehr dick auf das Bild gesetzt. Die Oberfläche erhält etwas Mosaikartiges. Da die Verteilung der Partikel zuerst meist punktartig erfolgte, so gab man den Anhängern der neoimpressionistischen Technik auch den Namen Pointillisten. Paul Signac, Seurats begeisterter Nachfolger, der die neue Technik systematisch erklärt hat in seiner Schrift: „Von Delacroix zum Neoimpressionismus", wendet sich hier aber energisch gegen die Bezeichnung Pointillismus. Er meint, es käme bei der Farbenzerlegung gar nicht darauf an, daß der Auftrag punktartig geschähe. Dieses läßt er eventuell für Bilder kleinen Formates gelten, aber im allgemeinen müsse sich die Größe des Pinselstrichs der Größe des Bildes anpassen.

Die Technik ist ein echtes Erzeugnis des naturwissenschaftlichen Zeitalters. In einer Zeit, in der man allenthalben nach Gesetzen sucht, soll auch die Malerei auf eine gesetzliche Basis gestellt werden. Man glaubte dadurch jenen willkürlichen Ausartungen des impressionistischen Verfahrens vorbeugen zu können. Wir sahen schon, wie auch Cézanne einer persönlich kapriziösen Formung des Pinselstrichs entgegenstrebte. Er nimmt eine Zwischenstellung zwischen den Impressionistes und den Neoimpressionisten ein. Der neue mosaikartige Auftrag entzieht die Pinselführung jeder individuellen Laune. Die Anhänger der Theorie berufen sich immer auf ihre zwingende logische Begründung. Aber wie wenig gelten logische Formulierungen für das Reich der Kunst.

Mit Cézanne berührt Seurat sich auch darin, daß er die Umrißformen stark heraushebt. Man kann an seinen Zeichnungen und Studien sehen, wie er sich für Silhouettenwirkungen interessiert hat. Seine Landschaften sind strenger und fester gebaut als die der Impressionistes, namentlich in deren letzter Phase. Cézanne aber hatte an dieser Technik auszusetzen, daß die Formen zu scharf und dunkel umrändert würden.

Seurat will in bewußtem Gegensatz zu dem Impressionismus seiner Zeit wieder ruhige Linienwirkung in der Natur zum Ausdruck bringen, wie der Leuchtturm von Honfleur, ein Bild aus seiner reifen Zeit, erkennen läßt (1889. Abb. S. 167). Er hat sich auch an dem Rhythmus der Japaner



SEURAT: DER LEUCHTTURM VON HONFLEUR

inspiriert, arbeitet durch die Verteilung der Gegenstände, die er in das Bild aufnimmt, und durch die Linienführung auf eine dekorative Flächenfüllung hin. Der von ihm angewandte Prozeß der Farbenzerlegung, der auf einer Kombination kleinster Farbentupfen, die Mischungen einzugehen haben, beruht, ist kompliziert und langwierig. Aus den Spektralfarben ein mildes diffuses Tageslicht zu erzeugen ist ein Hauptproblem für ihn. In der koloristischen Wirkung variieren seine Arbeiten nicht sehr. Die Färbung hat in den Seestücken, die er mit Vorliebe gemalt hat, etwas Monotones, Graues. Alle Faktoren, Linie, Form, Licht, Farbe sucht er als stilbildende auszunutzen. Aber eine gewisse Schwächlichkeit haftet seinen Versuchen an. Und der menschlichen Figur gegenüber ist er mit seinem System gar nicht zurechtgekommen.

Die Theorie, die er aufstellte, und das Beispiel, das er gab, wirkten

auf einen Kreis von Mitstrebenden nach verschiedenen Seiten anregend. Man glaubte auf diesem Wege zu einem Stil gelangen zu können. Zu Seurats unmittelbaren Nachfolgern gehört Paul Signac. Seine Arbeiten der achtziger Jahre sind in der Art der Komposition und in der Strenge des Aufbaues von seinem Vorbild abhängig. Wie Seurat auf gewissen Bildern verwendet er zu dieser Zeit auch gern für die Raumdisposition im Vordergrunde einzelne für sich wirkende „stilisierte" Gegenstände einem dekorativen Gedanken zuliebe. Er sucht aber dann über den stumpfen Gesamtton Seurats hinauszukommen und mit Hilfe der neuen Technik die glutvollsten Farbenschauspiele zu verwirklichen. An Stelle der nüchternen Ruhe des Vorgängers tritt eine bewegte bunte Phantastik. Das Gemälde, das er „Der Hafen von Genua" nennt, ist im wesentlichen ein Phantasiegebilde (Farbentafel). Alles ist ins Visionäre und Rauschhafte gesteigert. Durch das Farbenmosaik wird ein fast blendender Glanz hervorgerufen. Der prismatische Auftrag bewirkt ein Schillern und Zucken in den Reflexen. Bei aller Bewegtheit soll aber der große konstitutive Zug und ein starker Ausdruckswert der Linien erhalten bleiben. Steigerung von Form und Farbe ist das Ziel dieser Kunst. Von Impressionismus kann hier nur noch in beschränktem Maße die Rede sein, da der ursprüngliche Natureindruck durch alle die für den Stil in Frage kommenden Faktoren weitgehend umgeformt erscheint.

Das Verhältnis zwischen Natureindruck und Bild ist ähnlich wie bei Turner, indem das aus der unmittelbaren Anschauung heraus Empfundene hinter dem Konstruierten zurücktritt. Verwandt sind beide Maler auch in der romantischen Richtung ihrer Phantasie. Signac liebt das Seltsame und Absonderliche. Er sucht die interessanten Stunden. An der Küste des Mittelländischen Meeres läßt er sich gern nieder. In Konstantinopel hat er aus der Fülle orientalischer Pracht geschöpft. Moscheen und Minarette läßt er am Meeresufer hinter einem Gewimmel von Schiffen in leuchtender Buntheit vor uns auftauchen. Seine Romantik fand in der neuen Technik ein Mittel zur Verwirklichung ihrer kühnsten Träume.

Bei nicht zu leugnender Schönheit in Einzelheiten fehlt es den Bildern meist an einer überzeugenden Gesamtwirkung. Man empfindet vieles von des Gedankens Blässe angekränkelt. Die in der Technik liegenden Schwierigkeiten werden nie ganz überwunden. Über das bedrückende Gefühl eines Ringens mit dem Stoff kommt man nicht leicht hinweg. Die letzte Absicht des Malers tritt nur selten ganz rein in die Erscheinung.

Der Weg, der von den französischen Neoimpressionisten vorgezeichnet wurde, ist in verschiedenen anderen Ländern, besonders in Belgien und

Deutschland, weiter verfolgt worden. Der Kreis der Anhänger blieb klein. Ein wirklicher Kontakt mit dem Publikum wurde nicht erreicht. Diese künstlerische Richtung hat nie eine rechte Gegenwart gehabt und setzt deshalb ihre Hoffnungen auf die Zukunft. Man hat zuerst die Theorie ausgebildet und wartet nun, daß mit ihrer Hilfe Meisterwerke geschaffen werden. Das Natürlichere ist, wenn aus den abgeschlossenen Leistungen von Genies Theorien abgeleitet werden. Vielleicht vermag sich die Technik zu bewähren, wenn es sich um dekorative Arbeiten in größerer Entfernung an Decken oder Wänden handelt, wo sich wie bei den wirklichen Mosaiken die einzelnen Farbkörper für das Auge leichter mischen. Es sei daran erinnert, wie sich auch in der Antike an den hellenistischen Impressionismus eine Mosaikkunst anschloß. Für das Staffeleibild dürfte der Neoimpressionismus kaum ein geeignetes Ausdrucksmittel sein. Das Temperament des Künstlers findet in der Reflexion und der komplizierten Technik unausgesetzt Hemmungen. Ein Genie wie van Gogh hat das Verfahren nur als Durchgangsstadium benutzt.

DEGAS

Degas (geb. 1834) nimmt innerhalb des modernen Impressionismus eine Sonderstellung ein. Sein Ausgangspunkt und die Bedingungen für seine Entwicklung waren andere als für Monet oder Renoir. Er begann als Schüler der École des Beaux-Arts und hat sich gegen die strenge formale Schulung, die er dort erhielt, nicht aufgelehnt. Zu Ingres fühlt er sich besonders hingezogen. Er steht zunächst ganz im Banne der Tradition. Seine ersten Bilder behandeln antike Vorwürfe. Was streng in der Form und im Aufbau ist, hat am meisten Reiz für ihn. Während seines Aufenthaltes in Rom 1857 besitzt er schon eine erstaunliche Formbeherrschung. Man kennt aus dieser Zeit einige Figurenbilder nach dem Leben, die in ihrer schlichten Natürlichkeit, Klarheit der Anlage und Subtilität der Durchführung etwas Fesselndes haben. Er zeigt sich als ein genau beobachtender Formzergliederer, ohne dabei in Kleinigkeiten aufzugehen. Durch Analyse der Sichtbarkeiten sucht er sich eine gründliche Naturkenntnis zu verschaffen. Wie er durch das „realistische" Verfahren Ingres', das dieser bei seinen Porträtgemälden und -zeichnungen anwendet, beeinflußt wurde, tritt hier und da zutage. Im ganzen ist man über das frühe Schaffen von Degas nicht gut unterrichtet.

Zwei Faktoren sind dann vornehmlich für seine weitere Entwicklung bedeutsam geworden: das Bekanntwerden mit Manets Kunst und das Studium der Japaner. Durch Manet wurde er auf den spezifisch modernen Darstellungs-

kreis gewiesen: auf die Vorgänge der Straße, in Cafés, Theatern, Cabarets, Konzerten, auf Rennplätzen und Tanzböden. Er stellt sein Auge jetzt auch auf die Reize dieser Art von Aktualität ein. Sein Beobachtungsfeld wurde in das durch Manet erschlossene Gebiet verlegt. Und auch in der Art, wie er seine Beobachtungen registriert, finden sich um die Wende der sechziger und siebziger Jahre manche Anklänge an Manet.

Zu einer bildmäßigen Zusammenfassung seiner Beobachtungen gelangte er unter Benutzung von Erfahrungen, die er an der ostasiatischen Kunst gemacht hatte. Das Prinzip einer dekorativen Flächenfüllung im Sinne der Japaner vertritt er vielleicht am konsequentesten. Die dekorativen Elemente, die er sich aneignet, hat er von dort übernommen und paßt sie einer europäischen Auffassung an. Ein an Ingres geschultes Liniengefühl und der linear dekorative Stil der Japaner kommen zu einer höchst eigenartigen Verschmelzung. Daß ein neuer ungemein reizvoller Rhythmus gewonnen wurde, liegt aber vornehmlich darin, daß Degas ein ganz persönliches Verhältnis zu den Naturerscheinungen hatte und eine durchaus originale Sehbegabung war. Er ist neben Menzel wohl der eindringlichste Beobachter des 19. Jahrhunderts.

Von einer Reise nach Amerika brachte er ein kleines Bild mit, „Das Innere eines Baumwollkontors in New Orleans“ (1873), das wegen seiner packenden Anschaulichkeit auf der Pariser Weltausstellung von 1900 großen Eindruck machte. Er hat das verwickelte Ensemble zweier nebeneinanderliegender Geschäftsräume, von Tischen mit Baumwollproben, von Prinzipalen, Kommis und Käufern in erstaunlicher Weise klargelegt. Die Charakterisierung der einzelnen Typen ist meisterhaft. Und wie ist die „Stimmung“ dieses Raumes, das echte Bureaumilieu getroffen. Es gehört die ganze sachliche Nüchternheit eines solchen Beobachters dazu, um sich in den Mechanismus Stück für Stück so zu vertiefen. Man hat die Empfindung, daß alles bis aufs letzte verstanden und künstlerisch durchempfunden ist. Die Helligkeit der Wirkung des Innenraums zeigt ihn in Manets Bahnen schreitend. Wie er ein ganz gewöhnliches Stück Wirklichkeit in ein überzeugendes künstlerisches Gebilde zu verwandeln und den Pulsschlag des Lebens zu treffen weiß, darüber kann man sich vor solch einem Werke Rechenschaft geben.

Eine realistische Ausführlichkeit, wie sie hier noch herrscht, verläßt er später mehr und mehr und legt auf den Rhythmus als solchen das Hauptgewicht. Es ist ihm nicht um einen Vorgang an sich zu tun, sondern wie sich aus Wirklichkeitselementen ein dekoratives Ensemble gewinnen läßt, das wird sein Problem. Die Linie ist wie für die ostasiatischen Maler ein Hauptausdrucksmittel seiner Kunst. Sie erhält ihren eigenen Schönheitswert. Auf

diesem Wege kommt er zu anderen Gestaltungsmöglichkeiten als die Impressionisten Monetscher Richtung.

Nachdem er an den ersten Ausstellungen der gegen den Salon protestierenden Künstler teilgenommen hatte, trennte er sich von ihnen, als sie den Namen Impressionistes annahmen. Er zog sich ganz zurück, lebte für sich und galt als ein menschenfeindlicher Sonderling. Daß er die völlige Formauflösung, zu der die Impressionisten strengster Observanz schließlich gelangten, nicht billigen konnte, ergibt sich aus der ganzen Art seiner Veranlagung. Er hatte von ihrer Freilichtmalerei gelernt, nahm davon an, was er brauchen konnte, sah aber nicht in dem Scheinhaften eines vielfältigen Spiels von Reflexen das letzte Ziel der Kunst. Szenen im Freien treten bei ihm auch zurück hinter Vorgängen in Innenräumen.

Da nur die rein artistische Ausgestaltung sein Interesse beherrscht, so schränkt er den Kreis seiner Sujets immer mehr ein. Auch darin berührt er sich mit der ostasiatischen Kunst, daß er ein Höchstmaß von künstlerischem Ausdruck in einem sehr engen Motivenschatz zusammendrängt. Ein ungeheurer Reichtum an formaler Phantasie entfaltet sich innerhalb eines begrenzten Gebietes von Gegenständen. Er greift ein Thema auf, das ihm die ausgiebigsten Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten bietet, und variiert es dann nach den verschiedensten Seiten.

Was er schildert, hat jene besondere Note von Modernität, wie wir sie bei Guys und Manet fanden. Sein Weg führt ihn dahin, wo das moderne Leben in ausgesprochener Eigenart pulsiert. Er steht immer über den Dingen. Seine Leidenschaftlichkeit spricht sich nicht in einer inneren Anteilnahme an seinen Gestalten und Vorgängen aus, sondern in der Handhabung der künstlerischen Mittel. Es gibt keinerlei Beschönigungsversuche bei ihm. Er ist ein harter und kalter Beobachter. Für das Groteske zeigt sich seine Sehbegabung besonders empfänglich.

Umgeben von einer raffinierten weltstädtischen Kultur, vertraut mit ihrem Luxus und all ihrem angefaulten Wesen, blickt er mit einem gewissen Sarkasmus darauf hinab. Mit raffinierten technischen Mitteln schildert er die, welche die Vorteile der äußeren Kultur genießen, bei geistiger Stumpfheit, die elegante Welt, und die, welche sich für ihre Zerstreuung, ihr Vergnügen und ihre Lüste hergeben, die Talmi-Eleganz. Oder er wendet sich denen zu, über welche die Zivilisation hinweggeht, die im Elend stehen und von ihrer Hände Arbeit leben, die im Trott des einförmigen alltäglichen Daseins verblöden. Das sind die Pole, um die seine Darstellungsprobleme kreisen. Für keine Menschenklasse verrät er ein inneres seelisches Interesse. Der

Mensch berührt ihn nur insoweit er durch Bewegungs- und Farbenerscheinungen seine bildnerische Phantasie anregt. Tiefere psychologische Probleme existieren für seine Kunst nicht. Wo ihn ein Eindruck fesselt, da greift er zu. Es ist, als lebte er bloß mit dem Auge. Die ästhetische Welt, in der er sich bewegt, entzieht sich jeder moralischen Wertung. Mit der Grisette und Kokotte,

DEGAS: BÜGLERINNEN

die er malt, verbinden ihn keinerlei innere Beziehungen. Der Dégoût, den sie ihm einflößt, drängt sich uns auch aus ihrem Bilde auf. Ein Zug großer Satire geht durch seine Kunst wie bei Daumier.

Es entspricht dem Charakter seiner Auffassungs- und Darstellungsweise, daß er sich fast ganz auf kleine Formate beschränkt hat. Es gibt nur wenige Ölbilder von ihm. Seine eigentliche Domäne ist das Pastell. Dieses hat, nachdem es seit dem 18. Jahrhundert fast völlig zurückgedrängt worden war, nach der Mitte des 19. eine neue Blüte erlebt durch Künstler wie Degas, Manet, Whistler. Indem Degas von der Zeichnung ausgeht, wird der Pastellstift für ihn ein gemäßes Ausdrucksmittel. Er hat dem Pastell aber auch eine reiche Farbigkeit, Tiefe und Glanz zu verleihen gewußt, wodurch er alles, was das 18. Jahrhundert auf diesem Gebiete geleistet hatte, hinter sich läßt. Sein Schaffen bewegt sich zwischen vorwiegend gezeichneten Blättern mit nur wenigen eingesetzten Farbenflecken und koloristisch voll durchgeführten Arbeiten. Er will sich mit seiner Malerei nicht so an den Natureindruck klammern wie die Impressionistes. Sie soll vor allem dekorativ auch durch die Farbe sein. Es liegt schon in dem Wesen des Pastells, daß es den Gegenstand einer gewöhnlichen Realität mehr entzieht als eine andere Technik. Der banalste Vorgang erhält bei Degas durch die Art, wie er künstlerisch erlebt ist, einen bestrickenden Phantasiewert. Man kennt seine Pastelle, deren Oberfläche zu flammen und in den buntesten Tönen zu irisieren scheint. Die Farbe ist auch für ihn ein stimmunggebendes Element.

Drei Kategorien von Vorwürfen hauptsächlich haben seine Gestaltungskraft gereizt: Jockeiszenen, Balletteusen, nackte Frauen bei der Toilette. Bewegungsvorgänge regen seine schöpferische Tätigkeit besonders an. Er geht von dem momentanen Eindruck aus, sucht aber die bewegten Gegenstände ihrem Formumriß nach zu vergegenwärtigen, die körperliche Struktur voll zur Geltung zu bringen. Der Bewegungsakt, als ein die Gesamtheit der Masse einheitlich durchflutender und ihre Erscheinung bestimmender Verlauf aufgefaßt, kommt in Liniengebilden zum Ausdruck. Es gilt nicht, diese oder jene bestimmte Situation in naturalistischem Sinne zu reproduzieren, sondern aus der Phantasie entsprungene Bildvisionen mit der Eindringlichkeit impressionistischer Erlebnisse in die Erscheinung treten zu lassen.

Die Jockei- und Rennszenen ziehen zuerst, seit dem Anfang der siebziger Jahre, sein Auge auf sich. In kleinen Ölbildern und Pastellen hat er seine Beobachtungen niedergelegt. Wir sehen, was ihm zum künstlerischen Erlebnis wird: die mannigfachen interessanten Bewegungsmomente der Reiter am Start und auf dem Felde, die Elastizität und das Spielen der Körper

von Mann und Roß, die Verteilung der beweglichen Gebilde auf der Fläche, ihre Beziehungen zueinander, ihr Verhältnis zu der Umgebung und zum Raum. Vergleicht man Rennbilder von Manet (Abb. S. 121) mit Jockeiszenen von Degas, so bemerkt man, wie dieser dem Formmechanismus der Einzelgebilde in ganz anderer Weise gerecht zu werden sucht. In die verschiedenen Gangarten und Stellungen der Pferde hat er sich ganz eingelebt. Jedes Muskelspiel, das einen Bewegungsvorgang begleitet, ist ihm vertraut. Er deutet das Schauspiel sozusagen zu gleicher Zeit von außen und von innen. Nicht ein bloßer flüchtiger und zerflossener optischer Ferneindruck, sondern ein Komplex der charakteristischsten Bewegungsnuancen, dem Struk-

DEGAS: AM START

turzusammenhang und der Erscheinung nach aufgefaßt, ist das Problem, um das es sich immer für ihn handelt. Das Verhältnis von leerem und mit Figuren gefülltem Raum, die Rhythmik in der Variation der Stellungen spricht für die Gesamtwirkung bedeutsam mit. Man weiß nicht, ob man bei einem Bilde von Degas die Sicherheit der Formbeherrschung oder die Feinfühligkeit der dekorativen Flächenfüllung mehr bewundern soll.

Zu einer Freilichtwirkung gelangt er bei den Ölbildern durch einen milden kühlen silbergrauen Gesamtton, während die formauflösenden Reflexe, auf welche die Impressionistes ihr Hauptaugenmerk richten, nur bis zu einem gewissen Grade und innerhalb der Umrißbegrenzung Berücksichtigung finden. Die Landschaften der siebziger Jahre haben zum Teil etwas Corotsches in der Farbenstimmung. Seine Kunst mündet aber nicht in die pleinairistische

Strömung ein. Er wendet sein Interesse viel mehr der künstlichen Beleuchtung in Innenräumen zu.

Auf Beobachtungen im geschlossenen Raum fußen die Darstellungen von Ballettänzerinnen, die wohl den größten Umfang in seinem Schaffen einnehmen. Er führt uns nicht in eine Welt von Gestalten, die mit einer besonderen Anmut und Schönheit ausgestattet und von einer geheimnisvollen Romantik umwoben sind, wie sie sich in der Phantasie des Bourgeois darstellen, sondern er kennzeichnet sie als Geschöpfe einer inferioren Klasse, geschminkt und aufgeputzt, in der Brutalität einer Auge und Sinne herausfordernden Erscheinung. Ihre Reize liegen in der ausgebildeten Elastizität ihrer Körper. Die Modelle nimmt er, wie er sie findet. Keine Gemeinheit in Blick und Ausdruck wird gemildert. Da gibt es genug häßliche Wesen und solche, bei denen sich durch das, was sie sind und das, was sie scheinen wollen, ein grotesker Kontrast ergibt. Über das den Laien vorwiegend anziehende Naturschöne setzt sich diese Kunst, die sich ihrer ästhetischen Mittel so stark bewußt ist, souverän hinweg.

Das ganze Ballettwesen ist Degas von Grund aus vertraut. Er beobachtet die Elevinnen bei ihren langwierigen geisttötenden Übungen unter der Leitung des Tanzmeisters, belauscht die Mädchen in den Garderoben bei der Toilette, läßt Prima Ballerina und Chor mit ihren Pas über die Bühne gleiten. Mit einem gewissen Zynismus legt er oft alle die Manipulationen, die das Ballettwesen und -leben mit sich bringt, bloß. Das, was die Keime einer künstlerischen Idee für ihn birgt, ist eine momentane Stellung, Bewegung oder Gruppensituation, worin er einen ihn befriedigenden Linienrhythmus entdeckt. Die Körperbewegung ist bei Degas nicht wie etwa für Michelangelo der Funktionsausdruck einer inneren Erregung oder Seelenstimmung, sondern viel mehr ein mechanischer Verlauf, an den gewisse ästhetische Erlebnisse geknüpft sind. Sie wird in Liniengebilden gesammelt, deren Schönheitscharakter etwas Dekoratives, Kalligraphisches hat, ähnlich wie in der ostasiatischen Kunst. Er bearbeitet deshalb oft eine Figur oder einen Gestaltenkomplex nur so weit, bis der gewollte Rhythmus hergestellt ist, beschneidet Köpfe oder Glieder, wie es ihm für die dekorative Flächenfüllung wünschenswert erscheint. Die Art zu komponieren hält sich von jeder konventionellen Gewöhnung fern. Ein sicherer und kapriziöser Geschmack bekundet sich in den asymmetrischen Arrangements, deren Reiz auf den Wirkungen freier Linien- und Farbenspiele beruht. Das Interesse wird durch nichts Gedankliches in Anspruch genommen, sondern heftet sich ganz an die formale Gestaltung. Die Wesen, die man vor sich sieht, haben nichts Liebenswertes, nichts Mitleidwürdiges, nichts Dämo-

DEGAS: BALLET TROPE

nisches. Sie sind interessant nur durch den Augenblick, in dem sie für den Maler zum künstlerischen Objekt werden.

Daß Degas das Ballettkorps als Beobachtungsfeld wählte, hat jedenfalls darin seinen Grund, daß es einen solchen Reichtum an Bewegungsmotiven bot. Hier fand er gleichsam Bewegung an sich, mechanische Bewegung, die nicht von irgendeinem inneren Affekt getragen wurde. Es wurde für ihn das, was für die Antike die Palästra war.

Auch seine Farbenphantasie wurde durch das Ballett- und Theaterleben stark angeregt. Die vom Rampenlicht grell beleuchtete Bühne, die auf- und abschwebende Tänzerin, die Kulissen, zwischen denen Körperteile des wartenden Personals sichtbar werden, das verschmilzt sich ihm zu einem Bilde, dem er durch eine klare Disposition der wesentlichen Anschauungselemente und pikante Verteilung von Farbenflecken fesselnde malerische Reize und eine sprühende Lebendigkeit verleiht (Farbentafel). Für diese Kunst, die sich nur an die Wirkungen der sichtbaren Erscheinungen hält, werden Schminke, Kostüme, der ganze Flittertand und die bunten Beleuchtungen der Bühne Ausdruckswerte, die für das koloristische Ensemble besondere Funktionen erhalten. Aus den Farbenspielen, die durch die Kompliziertheiten des Lichts und die vielfältigen Reflexe hervorgerufen werden, gewinnt sie Effekte von starker dekorativer Gesamtwirkung.

Er hat aber auch die Säle, in denen bei Tageslicht die Tanzstunden stattfinden, in ihrem besonderen Raum- und Lichteindruck zur Geltung zu bringen gewußt. Wie sich die Gestalten mit den zitternden Musselinröcken in ein von Licht und Schatten durchfurchtes Zimmer eingliedern, das hat er verschiedentlich mit vollkommener Meisterschaft anschaulich gemacht (vgl. Abb. S. 176). Er zeigt sich völlig Herr des Lichtproblems, wie es die moderne Malerei aufgestellt hat.

Degas ist unter den neueren Malern vielleicht derjenige, der den weiblichen Körper am eindringlichsten kennt und beherrscht. Dafür zeugen die zahlreichen Akte, die er geschaffen hat. Frauen, die ins Bad steigen, sich waschen, abtrocknen, frisieren. Die Funktionsbedingungen des Mechanismus bei jeder Haltung und Bewegung des Körpers werden zu bewunderungswürdiger Klarheit gebracht. Das ganze Körpergebilde fügt sich gleichsam der den Moment bestimmenden Gebärde. Die Empfindung für die Einheitlichkeit der Aktion ist ungemein stark. Deshalb wirken seine Impressionen so suggestiv. In seinen Frauenakten ist mehr Modulation als in Manets Olympia. Aber er hat auch niemals einen lebensgroßen Akt geschaffen.

Es gibt in der Kunst von Degas keine Ausdrucksmomente, mit denen

DEGAS: FRAU BEI DER TOILETTE

wir seelisch Fühlung nehmen. Ihr fehlt der heiße Atem eines Delacroix oder van Gogh. Man hat ihm vorgeworfen, daß er ein bloßer Verstandesmensch sei. Einer solchen Sinnlichkeit des Schauens gegenüber ist dieser Vorwurf gewiß nicht berechtigt. Romantisches Gefühl und Sentimentalität ist bei ihm allerdings nicht zu finden. Seine Kunst arbeitet nicht mit heimlichen Gedanken und Empfindungen. Sie verschmäht jede literarische Allüre und sucht ihre Wirkung nur in den Sichtbarkeiten. Sie ist reinste Augenkunst. Er ist ein mathematischer Geist in dem Sinne, wie sich Rodin einmal einen mathematischen Geist genannt hat.

Auch in ihm ist eine stilsuchende Kraft lebendig wie in Cézanne. Über einen bloßen Naturalismus hat er sich erhoben. Die Elemente, die ihm für seine Stilschöpfung dienten, hat er in selbständiger Arbeit gewonnen. Da sein Stil in der Linie seinen Halt hat, so hat er auf die vorwiegend zeichnerisch sich betätigenden Künstler der nächsten Generation eingewirkt, einen Toulouse-Lautrec, einen Forain. Der Impressionismus von Degas ist umfassender als der von Monet und Renoir, weil er sich nicht darauf kapriziert, alles an erster Stelle aus der Qualität des optischen Scheins zu deuten, sondern weil er zugleich mit der Sinnlichkeit des Farbenschauspiels dem Ausdruckswert des Linienbaus mit den sich daran knüpfenden Assoziationen eine höhere Bedeutung zuerkennt.

Dieser Stil ist nicht durch Annäherung der Formen an irgend ein Ideal der Vergangenheit gewonnen. Degas' Akte entfernen sich so weit als möglich von der sogenannten klassischen Schönheit, die immer eine Schönheit der Ruhe ist, auch wo Bewegung zur Wiedergabe kommt. Es ist etwas anderes: Bewegung als Darstellungsmotiv, als Bildinhalt, und Bewegung als künstlerisches Ausdrucksmittel. Die malerische Technik kann durch die Art ihrer Behandlung einen bewegten Gegenstand als ruhig und einen ruhigen als bewegt erscheinen lassen; denn der Rhythmus, den sie schafft, ist unabhängig von dem Sujet. Wer die nebenstehende „Frau bei der Toilette" mit der Rückenfigur von Ingres' „Baigneuse" im Louvre vergleicht, der mag sich Rechenschaft ablegen, wie angesichts einer ähnlichen Aufgabe zwei verschieden geartete Temperamente zu ganz heterogenen Lösungen kommen. Der Bewunderer Ingres' gibt an Stelle der herausgeklärten tadellosen Reinheit des ruhigen geschlossenen Umrisses der Badenden zuckendes und bewegtes Leben, das gleichsam in einem Kulminationspunkt, der der Phantasie zum künstlerischen Erlebnis wurde, in ein Augenblicksbild gebannt erscheint. Degas hat seine Kunst auf Beobachtungsmomenten aufgebaut, deren Charakter die ihm vorschwebende Schönheit barg. Der Rhythmus, den er aus seinen Impressionen ableitet, gibt seinem Stil das Gepräge.

WHISTLER

Mit Whistler (1834—1903) greift Amerika zum ersten Mal in das künstlerische Getriebe Europas ein. Als eine der markantesten Erscheinungen innerhalb der modernen Malerei hat er das Interesse der alten Welt im hohen Maße auf sich gelenkt. An der impressionistischen Bewegung bis zu einem gewissen Grade teilnehmend, bahnt er sich selbständig einen für ihn gangbaren Weg und unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von den Franzosen. Wie Degas hält er sich abseits von der extrem pleinairistischen Tendenz, die bei jenen eine Haupttriebkraft für den Impressionismus wird.

Amerikaner von Geburt, mit schottischem Blut von der Seite der Mutter, verdankt er seine künstlerische Erziehung Frankreich. Schon als Kind kam er mit den Eltern infolge des Berufes seines Vaters nach verschiedenen Ländern Europas. 1845 ist er Schüler der kaiserlichen Kunstakademie in Petersburg. Vierzehnjährig lebt er eine Zeitlang in London im Hause seiner Schwester, der Gattin des bekannten Radierers Seymour Haden, eines glühenden Bewunderers von Rembrandt. Nach Amerika zurückgekehrt erhält er nach dem Besuch der Militärschule in West-Point eine Stelle als Zeichner in dem Kartographischen Bureau der Vereinigten Staaten in Washington. Seine eigentliche Vorbereitung für den Malerberuf beginnt 1855 in Paris mit dem Eintritt in das als Lehrstätte besonders geschätzte Atelier von Gleyre, das später, wie wir sahen, auch Monet, Renoir und Sisley aufnahm. Im Louvre sind die Werke Rembrandts sein bevorzugtes Studiengebiet. Im Anschluß an ihn sucht er sich eine malerische Kultur zu verschaffen. Im Stil des reifen Rembrandt sind die Erstlingswerke, die wir von ihm besitzen, gehalten: das Bildnis einer alten Verkäuferin, der mère Gérard, und das Selbstporträt mit breitem Hut (1857 58). Das letztere eine breit und wuchtig hingesetzte Malerei; der Kopf vor einem bräunlichen Grunde, der Fleischton von rötlich

goldener Färbung, die eine Hälfte des Gesichtes in tiefem Schatten — ein echt Rembrandtscher Effekt.

Auf der Leihausstellung von Manchester (1857), die Manet für Velazquez entflammte, übte der Spanier auch auf Whistler seine ganze Anziehungskraft aus. Er wird für die weitere Ausbildung seiner Malweise von immer größerem Einfluß. Mit seinem koloristischen Prinzip stehen die späteren Whistlerschen Arbeiten in engeren Berührungen als mit dem Rembrandts.

Von den modernen Franzosen hat dann der „maître le plus peintre" ihm die meisten Anregungen gegeben. Seit 1859 stand er zu Courbet in persönlichen Beziehungen, die bis in die sechziger Jahre anhielten. Sie trafen sich im Sommer an der Küste der Normandie und malten dort zusammen. In einem Briefe aus Trouville nennt ihn jener einmal seinen Schüler. Der Einfluß Courbets erstreckt sich vornehmlich auf seine Auffassung der Landschaft. Einzelne Seestücke vom Anfang der sechziger Jahre zeigen in der Kraft der Ausdrucksweise und der auf einem bräunlichen Ton sich aufbauenden Farbenstimmung, was er von dem Meister von Ornans angenommen hat.

Whistler gab sich damals dem Courbetschen Realismus hin, der die neueste Phase einer koloristischen Entwicklung bedeutete und die fortschrittlichen Köpfe alle in seinen Bann zog. Er hatte von vornherein gar kein Verhältnis zu der akademisch klassischen Richtung der französischen Kunst. Seine Sujets wählte er instinktiv unter dem, was er in der Natur beobachten konnte. Was er an den alten Meistern, einem Rembrandt und Velazquez gelernt hatte, das suchte er dann unter Vermittlung Courbets an Gegenständen seiner Umgebung und des modernen Lebens zu erproben. Um die Wirklichkeit einmal in ihrer ganzen Eigenart zu packen, dazu erwies sich des großen Realisten vollblütige Darstellungsweise als besonders fruchtbar. Aber Whistler ist nicht dabei stehen geblieben.

Das Ziel, das ihm vorschwebt, ist eine Stilkunst. Er gehört zu den Stilsuchern der modernen Malerei. Ostasien gab wie für den französischen Impressionismus so für ihn den Anstoß zu neuen stilschöpferischen Versuchen. Während seines Aufenthaltes in Paris erlebte er den ersten Rausch der Japan-Begeisterung und nahm daran teil. Die Wirkung blieb nachhaltig. Er wäre wohl nicht der geworden, der er ist, hätte dieses Moment in seinem Leben gefehlt. Das dekorative Prinzip, das er dort ausgebildet fand, half ihm, den Courbetschen Realismus zu überwinden und die in ihm schlummernden Fähigkeiten nach der Richtung, die die fruchtbarste für ihn werden sollte, zu entwickeln.

Die Veranlagung des Menschen und die ihm eigene künstlerische Phantasie

ist ja stets ausschlaggebend für den Weg, den er einschlägt. Anregungen werden sich nur so weit als fördersam erweisen, als sie geeignet sind vorhandene Eigenschaften bewußt zu machen und ans Licht zu bringen. In Whistler lebte ein ungeheuer starkes Temperament, das ihn immer trieb dem Zwange seiner Natur zu folgen. Er hielt sich zu einer Subjektivität in allen künstlerischen und Lebensfragen berechtigt, die keine Grenzen kannte. Als Sohn der neuen Welt kam er voraussetzungslos nach Europa und lehnte alle hergebrachten Ansprüche ab, die man ihm gegenüber geltend zu machen sich erlaubte. Er wollte ohne jedwede Rücksicht immer nur seinen Neigungen und dem augenblicklichen Zuge seiner Phantasie gehorchen. Der Schwere und Starrheit europäischer Konventionen stellte er eine Leichtigkeit im Denken und Handeln, eine Ungeniertheit gegenüber allen Dogmen und historischen Überlieferungen, die ganze Beweglichkeit und Bewegungsfreiheit eines selbstbewußten, nur sich selbst Rechenschaft schuldigen, seinen Launen und Eingebungen unbekümmert folgenden Geistes gegenüber. Zum Symbol seines Wesens wählte er den Schmetterling und verwandte ihn in den verschiedensten Formen als Signatur für seine Werke.

Er gab sich ganz als moderner Geist. Seine Abneigung gegen alles Philiströse brachte ihn in ständigen Gegensatz zu bürgerlicher Normalität. Er gefiel sich in allerhand Exzentrizitäten. Durch einen Hauptzug seiner Veranlagung, den man am besten als esprit bezeichnet, fühlte er sich zu dem gallischen Wesen am meisten hingezogen. Seine Neigung zu Paradoxen war berühmt. Mit der Feder wußte er feingeschliffene Sätze von epigrammatischer Schärfe zu formen. Davon zeugen seine literarischen Fehden, bei denen er sich bemühte immer die Lacher auf seiner Seite zu haben. An gesellschaftlichen und künstlerischen Konflikten konnte es ihm bei seiner Natur nicht fehlen. Kaum ein anderes Künstlerleben ist so reich an Anekdoten. Das Sprunghafte, Schillernde, Prickelnde seines Geistes war für seine Freunde Anlaß zur Bewunderung, für seine Feinde Gegenstand des Ärgers. To be joyous, heiter zu sein, war das Leitmotiv seines Daseins.

In seiner Kunst lebt sich dieses Wesen voll aus. Sie trägt einen so subjektiven Charakter, daß sie Liebe und Haß herausgefordert hat. Ruskin empfand sie als eine persönliche Beleidigung. Erst in späteren Jahren erlebte Whistler die Befriedigung allgemeinerer Anerkennung. Man muß sein Temperament und die etwas preziöse Art sich auszudrücken gelten lassen, alle die Pikanterien und Tändeleien dem darauf verwandten esprit nach einzuschätzen wissen, wenn man sich mit seiner Kunst befreunden will. Ein großer Teil seiner Wirkung beruht in seinem Geschmack. Das Flackernde

seiner Natur kommt in Arbeiten der verschiedenen Epochen zum Durchbruch. Man fühlt auch, daß in ihr Triebkräfte lagen, die ihn auf eine impressionistische Darstellungsweise hindrängen mußten.

Für die Ausgestaltung von Whistlers Stil ist es nicht unwesentlich, daß er zugleich Maler und Radierer gewesen ist. Er ist nicht nur der größte Radierer des 19. Jahrhunderts, sondern auch der, welcher seit Rembrandt die in dieser Technik liegenden Wirkungsmittel am ausgiebigsten zu verwerten verstand. Durch ihn hat in der Schwarzweißkunst der moderne Impressionismus seinen Gipfelpunkt erreicht. Für die Entwicklung seiner Formgebung auf diesem Gebiet, die nach einer immer stärkeren Ausnutzung impressionistischer Darstellungsmöglichkeiten strebt, lassen sich ähnliche Beobachtungen machen wie bei Rembrandt. Schon in Amerika während seiner Tätigkeit im Kartographischen Bureau von Washington ist er mit der Radiertechnik vertraut. Seine Künstlerlaufbahn in Europa setzt dann gleich mit intensiver Arbeit auf graphischem Gebiete ein. 1858 gab er eine Serie von Ätzungen heraus, darunter Aufnahmen von einer Reise in das Elsaß und bis nach Deutschland. 1859 beginnt er in London mit den Themse-Ansichten.

Wer sich in Paris in jenen Tagen zum Radierer ausbildete, der konnte an einer Persönlichkeit wie Méryon nicht vorübergehen. Méryon, dessen beste Zeit in den Anfang der fünfziger Jahre fällt, hat die Vedute durch sein neues graphisches Ausdrucksvermögen in eine rein künstlerische Sphäre erhoben und in seinen Ansichten aus Paris Werke von grandioser Imagination und wunderbarem Lichtzauber geschaffen. Er bediente sich eines linearen Systems von großer Strenge und Biegsamkeit zugleich, mit Hilfe dessen es ihm gelang, die alten Gassen von Paris, die Seine-Partien mit ihren Brücken, Kirchen und Paläste unter besonderen Lichtreizen aus einer romantischen Phantasie heraus mit feinstem malerischem Empfinden wiederzugeben.

In den Themse-Ansichten geht Whistler denselben Problemen nach, und er behandelt sie mit ähnlichen Mitteln. Seine Aufnahmen macht er an den Plätzen, wo das Leben am stärksten pulsiert. Er sucht die Gegenden auf, wo alte und merkwürdige Gebäude, Speicher, Wirtshäuser, Werkstätten den Fluß einfassen und mit den davorliegenden Schiffen ein Ensemble bilden, das an sich schon ein reiches malerisches Schauspiel bietet, wo die hin und her wogende Arbeit Bewegung in das Ganze bringt. Ansichten, die für die Physiognomie der Londoner Themse-Ufer so bezeichnend sind.

Auf dem Blatt „Tyzac, Whiteley & Co." (Abb. S. 184) sehen wir das den Namen dieser Firma tragende Haus mit seinen bröckligen Erkern und Balkons, seinem Aufzug, Tau- und Lattenwerk von der Sonne hell beschienen, so daß

die vorspringenden Teile kräftige Schatten werfen. Die sich anschließenden Gebäude, die Schiffe auf dem Fluß mit ihren Masten und Segeln, die sich bis an den Horizont hin erstrecken, das alles ist in ein malerisches Durcheinander verschlungen. Es war damals etwas ganz Ungewohntes in England, in diesen Gegenden der Arbeit und des Schmutzes etwas Künstlerisches und Malerisches zu suchen. Die Romantik ging an den Stätten des modernen für das tägliche Brot arbeitenden London vorüber. Man konnte es anfangs nicht begreifen,

WHISTLER (THEMSEANSICHT)
Radierung

was daran darstellenswert sei, und lehnte diese Art von Arbeiten schon um ihres Vorwurfs willen ab. Für Whistler hat es von Anfang an geradeso wie für Manet ein besonderes Interesse den vielfältigen Formen der realen Wirklichkeit nachzugehen, inmitten des modernen Getriebes und an Stellen, denen an sich kein besonderer Phantasiewert anhaftete, haltzumachen. Er gab die Dinge nicht wie die Präraffaeliten, um etwas Gedankliches in sie hineinzulegen, sondern um ihres Erscheinungswertes willen. Von Anfang an strebt er nach Aktualität in dem Manetschen Sinne.

Wie bei Méryon ist sein Hauptausdrucksmittel hier noch die formumschreibende Linie. Die Schatten und dunklen Partien schraffiert er. Stellenweise wendet er ein Kritzelwerk an, das später eine immer größere Bedeutung für ihn gewinnt. Alles ist fest und bestimmt hingesetzt, der Eindruck fein darauf berechnet, daß sich das bewegte Gewühl von den breiten, hellen Flächen des Himmels und des Wassers abhebt. Aussparungen vornehmlich dienen dem Eindruck von lichtbeschienenen Partien.

Méryon und Rembrandt darf man wohl nennen, wenn man fragt, was für Resultate Whistler bei der Ausbildung seines graphischen Stils vorschwebten. Er bedient sich hier der Wirkungsmittel, wie sie Rembrandt etwa in der Radierung der Mühle von 1641 (Band I, S. 156) anwendet. In den Figurendarstellungen, für die ihm Méryon keine Vorbilder bot, hat er sich besonders an Rembrandt angeschlossen, wie man an dem Selbstporträt mit dem spanischen Hut (1859) und dem Bildnis von Bequet mit dem Violoncello (W. 48) sehen kann. Da arbeitet er von Anfang an auf Rembrandts ganz freien Stil hin, den wir in dem Clement de Jonghe ausgeprägt finden.

Auf dem Gebiete der Landschaftsradierung geht er in den sechziger Jahren immer weiter darin, die formale Detaillierung zugunsten reicherer und duftigerer atmosphärischer Wirkungen zu opfern. Er bevorzugt die unbestimmteren Fernbilder. Das Gegenständliche als solches tritt zurück hinter der Gesamtstimmung. Die Ansicht Amsterdams, vom Tolhuis gesehen (Abb. S. 186), die während einer Reise nach Holland 1863 entstanden ist, zeigt, welchen Zielen seine Phantasie nun zustrebt. Im Hintergrunde die Stadt als undeutliches Fernbild, von dem Mastenwald der im Hafen liegenden Schiffe überschnitten. Mit einem weit geringeren Aufwand von Mitteln werden die Erscheinungen charakterisiert. Die Technik hat an Leichtigkeit und Behendigkeit gewonnen. Das Flüssige und Durchsichtige des Wassers weiß sie viel anschaulicher zu machen als bei den Themsebildern. Die feuchte Atmosphäre Hollands bestimmt den Eindruck des Blattes. Das leise Wiegen der Wasserfläche, das Gleiten und Schweben der Schiffe, das Schwingen der Taue, das Flattern der Wimpel, all das wird in eine durch das Auge faßbare Harmonie geleitet.

Um solch eine Harmonie voll zur Geltung zu bringen, verwandte Whistler auf die Herstellung seiner Radierungen die größte Sorgfalt. In seiner reifen Zeit druckte er die Platten selbst und präparierte die Druckfarbe. Den Abzügen wußte er dadurch ein besonderes individuelles Gepräge zu verleihen. Gerade bei ihm, noch mehr vielleicht als bei anderen Graphikern, beruht die ganze Wirkung auf der Qualität des Druckes. Auf die Wahl des Papiers

gab er viel und war immer auf der Suche nach alten holländischen Papieren. Da, je weiter er in seiner Entwicklung vorschreitet, die Platte mit immer spärlicheren und immer feineren Strichen bedeckt wird und demgemäß jede leise Andeutung als Anregungsfaktor den größten Wert erhält, so hängt alles von dem Resultat des Abdrucks ab.

In der Serie von Radierungen, die während des Aufenthaltes in Venedig 1880 entstanden ist, hat Whistlers graphischer Stil die für ihn charakteristischste

WHISTLER: AMSTERDAM VOM TOLHUIS GESEHEN
Radierung

Prägung erhalten. Während er sich von Rom, das ihm auf den ersten Blick das Gesicht einer reizlosen neuen Stadt zeigte, abgestoßen fühlte, machte er sich in Venedig heimisch und genoß das Leben, das sich vor seinen Augen abspielte. Die Lagunenstadt, in der die große Form hinter der malerischen Gesamtwirkung zurücktritt, mit ihrem Gewirr farbiger Häuser und Paläste, die sich im Wasser spiegeln, das Treiben auf Kanälen, Brücken, Gassen und Plätzen gab seiner das Bewegte und Unruhige liebenden Phantasie reiche

Nahrung. Wie Canaletto und Guardi, die er verehrte, empfand er den prickelnden Reiz des bunten Getriebes. Er betrachtet das mit einem ganz modernen Auge, ohne jeden Anflug romantischer Schwärmerei und Sentimentalität. Als Impressionist ließ er sich von dem momentanen Seherlebnis leiten, suchte diesem eine möglichst entsprechende Fassung zu geben. So ist es ihm gelungen, dem bis zum Überdruß ausgebeuteten Thema neue Seiten abzugewinnen. Er hat ein Whistlersches Venedig erstehen lassen.

Das Vedutenmäßige der frühen Ansichten ist hier gänzlich abgestreift. Jedes Blatt ist das persönlichste Bekenntnis eines souveränen Geistes. Alle die Vibrationen des Lichtes, die Monet und seine Genossen mit der Farbe ausdrücken, nuanciert er in Schwarz und Weiß. Er soll selbst geäußert haben, seine Zeichenweise habe sich in den venezianischen Blättern nach dem Impressionistischen hin entwickelt. Den Stil der Themse-Serie sah er nur als eine Vorbereitung dafür an.

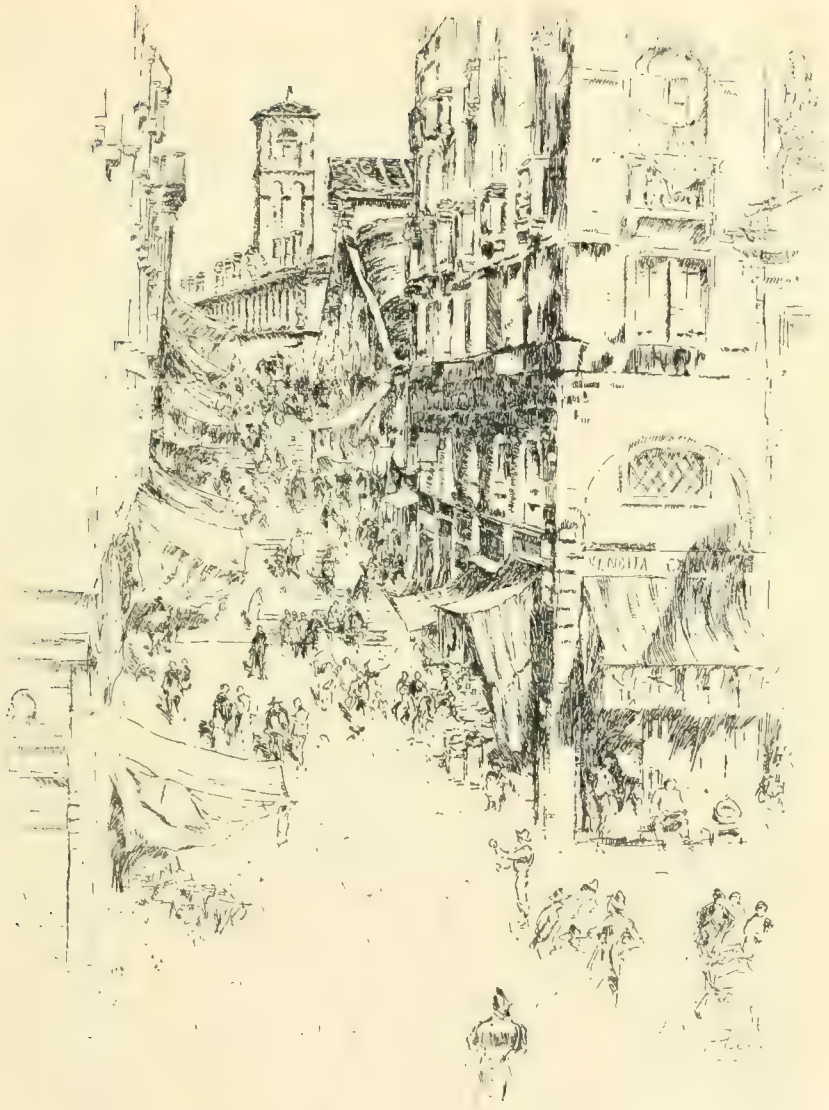
Wer die venezianischen Radierungen betrachtet, der wird immer wieder über die Sensibilität dieses Künstlerauges staunen. Es schmiegt sich mit größter Feinfühligkeit den Dingen an und verwertet von ihnen nur das, was es als das für die augenblickliche Erscheinung Essentielle empfindet. Die Fähigkeit spontaner bildmäßiger Vorstellung ist ungemein entwickelt. Er hat ein Bild öfter gleich auf die Platte gezeichnet. Ob ein Blick auf die Stadt, eine Übersicht über die Piazzetta oder die Riva, ein Komplex von Palästen, ein lauschiger Winkel in einem der Kanäle, oder das über den Rialto sich ergießende Getriebe gegeben wird, immer überrascht die Originalität und Lebendigkeit in der Auffassung des Motivs. Durch die Bedingungen und die Qualität der Phantasie erhält jeder Eindruck eine eigentümliche Prägung. Es lag im Wesen dieser Phantasie die Dinge zu verzierlichen, pikant und kapriziös zu gestalten. Ein spielerischer Zug kommt zuweilen in diese Kunst. Sie wird vom Geist einer modernen nervösen Unruhe durchweht. Auf Bewegung um jeden Preis geht die Art der Interpretation aus. Mit der formauflösenden Wirkung von Beleuchtungen wird in starkem Maße gerechnet. Das Tänzeln, Spielen und Glitzern des Lichtes bildet einen Haupteffekt.

Bei wenigen Künstlern tritt so stark die Tendenz hervor einen Eindruck in seiner Einheitlichkeit zu vergegenwärtigen. Was gegeben, was fortgelassen wird, hat nur den Zweck der Gesamterscheinung zu dienen. In echt impressionistischer Weise geht Whistler für die bildhafte Gestaltung von dem Interessenzentrum des visuellen Eindrucks aus. Man sehe, wie auf dem Blatt der Rialto-Brücke (Abb. S. 189) die vom Auge fixierte Stelle, die rechte Häuserreihe, am deutlichsten herausgearbeitet ist, während die abseits des

Blickzentrums von der Netzhaut weniger genau aufgefaßten Partien, je weiter sie sich von dem Fixierungspunkt entfernen, desto unbestimmter gehalten sind.

Eine seiner Hauptbemühungen ist, ein Raumerlebnis zu veranschaulichen. Wie gelingt es ihm seine Bilder auszuweiten und räumlich erscheinen zu lassen. Man hat gesagt, in Whistlers Radierungen äußere sich ein stärkeres Gefühl für Raum und Entfernung als bei Rembrandt. Das ist gewiß richtig. Nur war die Problemstellung eine andere. Rembrandt wollte gar nicht seine Gegenstände nur unter dem Gesichtspunkt eines durch die Atmosphäre bedingten Raumerlebnisses, dem sich alle anderen Faktoren unterzuordnen hatten, wiedergeben; er wollte vor allen Dingen die Objekte im Raum zeigen. Wir sahen auch, wie er mit vorschreitendem Alter den Raum als Tiefendistanz immer mehr unterdrückt hat. Whistler geht von einer Raumimpression aus. Wie das, was den Raum erfüllt, sich verteilt, zueinander steht, sich ineinander verschlingt, bestimmt den Augenreiz. Daraus ergibt sich die Bildfüllung. Infolge der Relativität der Erscheinungen wird jede Einzelheit nur von dem Standpunkt des Ganzen verständlich. Der Künstler fühlt sich konsequent in das Ganze des räumlichen Schauspiels ein. Das ist in Europa ein Produkt des modernen Impressionismus.

Whistler selbst nannte die Zeichenmethode, die er bei den venezianischen Radierungen anwandte, seine japanische Manier. Für das abgekürzte Verfahren, dessen er sich bedient, hatte er von dem Studium ostasiatischer Blätter gelernt. Hokusai gab ihm mancherlei Anregungen. Die Linie verzichtet im großen und ganzen auf eine formdetaillierende Bestimmung. Jeder Strich, Haken, Schnörkel, der das Papier bedeckt, ist in dem Gedanken, der Gesamtheit der Erscheinung zu dienen, auf die Platte gesetzt. Während bei der Themse-Serie bestimmte langausgezogene Striche angewandt werden, jedes Stück für sich fest und unverrückbar dazustehen scheint, hat das Linienwerk hier etwas Fluktuierendes. Die Fähigkeit, innerhalb knappster Begrenzungen wechselnde Tonflächen von verschiedener Helligkeits- und Dunkelheitsqualität entstehen zu lassen ist außerordentlich. Die Biegsamkeit und den Schmelz dieser impressionistischen Ausdrucksweise hat kaum ein anderer moderner Zeichner erreicht. Das Prinzip, bei starker Tiefenillusion das Bildganze in der Fläche zusammenzuhalten, ist Whistler wohl auch durch die Beschäftigung mit den Ostasiaten zum Bewußtsein gekommen, ebenso wie die dekorative Flächenfüllung. Wie seine Vorbilder vermeidet er es, auf eine Formplastik durch eine aufdringliche Modellierung in Kontrasten von Hell und Dunkel hinzuarbeiten. Um völlige Ausgeglichenheit in der Gesamtwirkung ist es ihm



WHISTLER: DIE RIALTOBRÜCKE
Radierung

immer zu tun. Um zu ermessen, wie viel dekorativer die venezianischen Blätter geworden sind, braucht man sie nur mit der Themse-Serie zu vergleichen. An die Stelle veristischer Sachlichkeit tritt das Gefühl für harmonisches Arrangement. Wie sehr Whistler die dekorative Bildfüllung am Herzen lag, zeigt sich auch darin, welche Gedanken er auf die Anbringung seiner Signatur, des Schmetterlings, verwandte. Sein Freund Menpes erzählt,

WHISTLER: MARKT IN CALAIS

wie es für ihn immer nur eine Stelle gab, wo der Schmetterling den für die Gesamtwirkung erforderlichen Platz finden konnte, und daß er ihn öfter raten ließ, welches diese Stelle wäre. Zuweilen erscheint der Schmetterling innerhalb eines rechteckigen Feldes nach Art japanischer Künstlerinschriften.

Der impressionistische Charakter der Zeichenweise steigert sich noch in den nach der venezianischen Serie entstandenen Radierungen. Auf einem Blatt wie dem Markt in Calais hat ein flüchtiger Augenblickseindruck mit wenigen

auf das Notwendigste sich beschränkenden andeutenden Strichen eine zeichnerische Fassung erhalten. In dem Aufzucken und Huschen ephemerer Erscheinungen findet er Reize, deren Fixierung ihm eine Lust ist. Die Art der Bildfüllung und die Formung des Liniengerinnsels werden gegen Ende der Laufbahn immer kapriziöser.

Dieselbe Auffassung und Delikatesse der Ausdrucksweise wie in den Radierungen begegnet uns in den Lithographien und Pastellen. Er wußte allen seinen kleineren Sachen eine rein artistische, von allem Literarischen ganz absehende Pointe zu geben. Dem worin er die Pointe eines Eindrucks sah, suchte die jeweilige Technik mit all ihren Mitteln beizukommen.

In seinen großen Gemälden ist Whistler nur bis zu einem gewissen Grade Impressionist. Für die Umsetzung farbiger optischer Eindrücke wandte er eine ganz andere Methode an als die modernen Franzosen. Er ist Harmonist. Harmonisierung ist das Grundprinzip für alle seine Bestrebungen. Während der französische Impressionismus ebenso wie die moderne Musik auch Kakophonien dem Ausdruck zuliebe nicht verschmäht, ist Farbenharmonie das erste, was er von einem Bilde verlangt. Ausgeglichenheit in der kompositionellen und koloristischen Wirkung, darauf konzentrieren sich seine Bemühungen.

Schon das erste selbständige größere Bild „At the piano“ (1859), ein Interieur, in dem Whistlers Stiefschwester, Lady Seymour Haden, am Flügel spielt, während ihr Töchterchen an das Instrument gelehnt neben ihr steht, enthält im Keim die Haupteigenschaften seines Stils. Es wurde bereits in dem Abschnitt über Manet erwähnt, wie Whistler zu den ersten gehört, die sich das Problem stellen, die einfachen und gewöhnlichen Gegenstände eines Raumes als Glieder für ein dekoratives Arrangement auszunutzen. Wie hier durch den Flügel, die schmalen Rahmen an den Wänden, den Tisch mit der irisierenden Schale auf der Decke links von der Dame die Bildfläche eingeteilt ist, das verrät schon einen sehr bewußten Geschmack für den Aufbau eines Ensembles. Das Gemälde ist im ganzen dunkel gehalten und in der breiten, schweren Manier der Frühwerke gemalt.

Überblickt man die weitere Entwicklung in den Figurenbildern, so lassen sich drei Stadien unterscheiden. In den sechziger Jahren löst sich Whistler von der fetten pastosen Braunmalerei und bildet seine helle bunte Manier aus. Weiß wird eine bevorzugte Nuance, und zu dem Weiß treten leuchtende bunte Lokalfarben. Es entstehen die verschiedenen „Symphonien in Weiß“. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß Whistler, der damals viel in London lebte, durch die präraffaelitische Farbengebung angeregt wurde, seine Palette auf

einen helleren Ton zu stimmen. Er unterhielt Beziehungen zu Rossetti und nannte ihn the only white man in all that crowd of painters. Was den eigentlichen koloristischen Ausdruck betrifft, so ging er seiner ganzen früheren Schulung gemäß natürlich andere Wege als die Präraffaeliten. Aber auch darin, wie er in jener Zeit ein gewisses Stimmungssentiment in die Gegenstände einströmen läßt, berührt er sich stellenweise mit ihnen.

In diese Periode fallen die japanisierenden Bilder. Europäische Frauen in japanischen Kostümen erscheinen in Räumen, die mit ostasiatischen Kunstgegenständen dekoriert sind. Es sind nicht etwa Darstellungen, die ein japanisches Genre vortäuschen wollen, wie gewisse Orientbilder. Dem Künstler kam es nur darauf an, ein in seinem Geschmack zusammengestelltes dekoratives Arrangement aus den seine Phantasie besonders beglückenden ostasiatischen Objekten als künstlerischen Vorwurf zu gewinnen. Aus einer Vereinigung von gestickten Kimonos, japanischen Lacken, blauem chinesischem Porzellan, Vasen mit Blütenzweigen sind ihm farbige Visionen von hinreißendem dekorativem Zauber erwachsen. Eine träumerische Stimmung liegt darüber ausgebreitet.

Es folgt eine Periode farbiger Abkühlung, in der ein Ideal, das man vielleicht als das Velazquezsche bezeichnen darf, in den Brennpunkt des Interesses tritt: eine silbrig graue Manier mit abgedämpften Tönen. Keine stark heraustretenden intensiven Lokalfarben, eine aufs feinste abgewogene Harmonie mit beschränkter Tonskala. Porträts stehen in dieser Bildergruppe an der Spitze. Die Dargestellten erscheinen meist in einem Milieu, das Elemente enthält, die sich mit der Figur dekorativ verbinden. Berühmte Hauptbilder dieses Stils sind in den siebziger Jahren die Porträts von Thomas Carlyle, Whistlers Mutter und der kleinen Miß Alexander.

Die letzte Manier könnte man die dunkle oder schwarze nennen. Die Farbenskala wird immer mehr verringert. Neutrale dunkle Fonds treten auf; alles Beiwerk fällt fort. Figuren und Grund sind auf dieselbe düstere Harmonie zusammengestimmt. Die Farbenenthaltsamkeit verleiht den letzten Bildern zum Teil etwas Tristes. Schwarz und Grau, darin erschöpft sich vornehmlich die Farbenphantasie, die einst so strahlend anhob.

Während Manet sich gleichzeitig von einer grauen Tonmalerei zu Helligkeit und Buntheit durchgearbeitet hat, geht Whistler den umgekehrten Weg. Das beruht auf den verschiedenen koloristischen Prinzipien der beiden Maler. Whistler war, wie schon gesagt wurde, Harmonist. Er traf von vornherein seine Farbenwahl mit bestimmten dekorativen Rücksichten. Ein paar Hauptfarben legte er zugrunde, zu denen alle anderen koloristischen Faktoren in

Beziehung gesetzt wurden, und denen sie sich unterzuordnen hatten. Er ging von der Überzeugung aus, daß es sich in der Malerei ähnlich verhalten müsse wie bei der musikalischen Harmonie, deren Klangfarbe durch ein paar Haupttöne bestimmt würde. In den Benennungen seiner Bilder hat er das auch zum Ausdruck gebracht. Er gab ihnen mit Vorliebe Titel, welche die Farbenharmonie, auf die es ankam, anzeigten: „Harmonie in Grün und Rosa", „Symphonie in Weiß und Rot" usw. Durch solche Bezeichnungen wollte er zugleich gegen die bei den englischen Malern beliebte Wahl von Titeln protestieren, die irgendeine anekdotische Pointe enthielten.

Die von Whistler beabsichtigte Farbenharmonie wurde von vornherein auf der Palette festgestellt und ausprobiert. Es war im Grunde ein altmeisterliches Verfahren, das auch in dem Atelier von Gleyre geübt wurde. Whistler legte auf die Herrichtung der Palette einen besonderen Wert und gab später auch seinen Schülern in dem Atelier Carmen dahingehende Anweisungen. Die für das Bild als Grundlage bestimmten Farben wurden auf der Palette aufgesetzt, und dann durch Mischungen leise Übergänge zwischen ihnen hergestellt, bis ein wohl abgewogenes Gleichgewicht zwischen allen Tonnuancen erreicht war. Erst nachdem auf der Palette die Harmonie in die Erscheinung getreten war, erfolgte die Bearbeitung der Leinwand. Auf die Farbenzerlegung der französischen Impressionisten ist er niemals eingegangen. Es widerstrebt seinem Schönheitsideal, daß eine Bildfläche einem Beleuchtungseffekt zuliebe durch unvermittelt auftretende Reflexe und Lichter, grell und bunt gegeneinanderprallende Farben zerrissen wird. Durch die präformierte Harmonie wird alles festgelegt. Wie seine Radierungen sucht er auch ein Bild möglichst in der Fläche zu halten, kein Stück durch zu plastische Modellierung hervorquellen zu lassen. Er vermeidet starke Pastosität und arbeitet auf eine Ausgeglichenheit der Bildoberfläche hin. Der Farbenauftrag auf der Leinwand ist meist so dünn wie bei Velazquez. Das Aufgetürmte und Chaotische einer modernen Bildfläche widersprach gänzlich seinem Geschmack.

Whistler hat in seinen Gemälden nie etwas anderes gegeben, als was er wirklich gesehen hatte. Aber er wollte sich der Natur nicht bedingungslos unterwerfen, sondern ihr nur das entnehmen, was ihm unter besonderen Bedingungen malerisch verwertbar erschien. Das Wählen dünkte ihm eine Hauptaufgabe des Künstlers. Er hat sich darüber in seiner „Zehn Uhr"-Vorlesung, in der er vor einem größeren Publikum über seine Kunstauffassung Rechenschaft ablegte, in seiner geistvollen und paradoxen Weise ausgesprochen: „Die Natur enthält die Elemente aller Bilder in Farbe und Form, wie die

Tastatur die Noten aller Musik enthält. Aber der Künstler ist dazu geboren, diese Elemente zu sammeln, auszuwählen und zu einer schönen Gesamtwirkung kundig zusammenzufassen, wie der Musiker seine Noten wählt und seine Akkorde bildet, bis er aus dem Chaos herrliche Harmonien hervorbringt. — Dem Maler sagen, die Natur so zu nehmen wie sie ist, heißt dem Klavierspieler sagen, er solle sich auf das Piano setzen."

Er bekennt sich damit als Gegner eines materialistischen Naturalismus und tritt in schärfsten Widerspruch zu Courbet, dem Vorbild seiner Jugend, der verkündet hatte: die Natur so wie sie ist ist überall und in jedem Augenblick darstellbar. „Die Natur ist gewöhnlich nicht richtig" (nämlich im bildmäßigen Sinne), sagt Whistler an einer anderen Stelle.

Daraus ergibt sich, daß aus Whistlers Kunst jeder Zufälligkeitsrealismus verbannt ist. Der Wirklichkeitsvorgang ist gleichsam nur eine Unterlage, an der sich die Phantasie zu betätigen hat. „Durch das Gehirn des Künstlers, wie durch eine letzte Retorte, wird der von den Göttern stammende Gedanke zu der feinen Essenz destilliert, deren Darstellung sie ihm überlassen haben" (Ten o'clock).

Indem er ein Bild eine „Harmonie" oder „Symphonie" nannte, suchte er auszudrücken, daß es durch die Phantasie eine feste Formung erhalten habe. Diese bezog sich sowohl auf die Farbengebung wie auf die lineare Anlage. Der Wert eines geschlossenen Aufbaus und einer linearen Rhythmik ist ihm durch Velazquez und japanische Kunstwerke voll zum Bewußtsein gebracht worden. Es gibt eine Kohlezeichnung, auf der er sich die Komposition von Velazquez' Reiterbildnis des Herzogs von Olivarez festgelegt hat. Was er den Japanern zu verdanken hatte, wird man auf Schritt und Tritt gewahr. An dem Grundsatz, daß ein Gemälde ein Stück Dekoration sei, hat er immer festgehalten. Er hat sich nicht nur auf eine harmonische Bildfüllung beschränkt, sondern auch noch für ein Zusammenwirken mit dem Rahmen Sorge getragen. Am liebsten hätte er seinen Bildern die ganze Umgebung angepaßt, wie es ihm nur einmal in größerem Umfang zu tun vergönnt war in dem berühmten Pfauenzimmer für die „Princesse du pays de la porcelaine". Die in einem Werke ausgedrückte Harmonie außerhalb weiterklingen zu lassen ist das Ziel seiner Wünsche gewesen. Was er damit meinte, wußte er auch anzudeuten durch die von ihm selbst entworfene Dekoration der Ausstellungsräume, in denen er seine Radierungen zeigte. Er stellte dem für England damals maßgebenden Morris-Stil mit seinen retrospektiven Tendenzen einen neuen und persönlichen Geschmack gegenüber, dessen Grundprinzip man als ein Raffinement der Einfachheit bezeichnen könnte. Den Charakter eines Gemäldes

WHISTLER NOCTURNE

als eines die Wand zu schmücken bestimmten Gebildes hat kaum ein anderer moderner Maler so stark in den Vordergrund gerückt.

So erhält auch das Porträt in seiner Kunst nur Daseinsberechtigung, indem es als ein dekoratives Ensemble ausgestaltet wird. Die menschliche Figur wird in die allgemeine Rhythmik der Anlage einbezogen, ja sie ist Träger des Rhythmus. Dieser ist nun aber nicht von vornherein gegeben, wie bei Künstlern, die einem klassischen Ideal zustreben, sondern wird jedesmal aus dem betreffenden Wirklichkeitseindruck abgeleitet. Whistler hat fast nur Bildnisse in ganzer Gestalt geschaffen. Das Wesen des Menschen liegt für ihn in seiner Körperrhythmik ausgeprägt. Man sehe, wie ihm solch eine Rhythmisierung in dem Porträt von Thomas Carlyle, „Arrangement in Grau und Schwarz" (Abb. S. 196) geglückt ist. Bei der Anlage des Liniengefüges ebenso wie bei der Farbendisposition ist auf die Gesamtharmonie Rücksicht genommen. Wie die hellen und dunklen Flächen, der Profilumriß, die Bilderrahmen an der Wand, die Schmetterlingssignatur gegeneinander abgestimmt sind, darin entfaltet sich ein Schönheitsgefühl von besonderer Eigenart. Der Ausdruck kommt dabei nicht zu kurz. Wie ist die Gebrechlichkeit des Greises durch die Charakteristik der Haltung zur Geltung gebracht. Man wird sich der geistigen Größe des Mannes bewußt. Der Kopf ist ein Meisterstück der Malerei. Das eindringliche Wesen der Figur beherrscht das Arrangement.

In Pennells Biographie ist dem Gemälde der erste Entwurf der Federskizze gegenübergestellt. Der Vergleich zeigt, wie in der endgültigen Fassung das Ganze an Intensität des Ausdrucks und Ausgeglichenheit der Anlage gewonnen hat. Durch die fortschreitende Arbeit wurde das immer mehr gefördert.

Whistler ging stets darauf aus, seinen Bildnissen etwas von der Spontaneität des ersten Eindrucks zu wahren. Aber die Ausführung nahm meist lange Zeit in Anspruch. Er ermüdete die Modelle durch zahllose Sitzungen. Erst wenn die bei der Konzeption ihm vorschwebende Harmonie voll verwirklicht war, fühlte er sich befriedigt. Es war sein Prinzip, wenn ein kleines Stück bei der Ausführung farbig verändert werden mußte, das ganze Bild danach umzumalen; denn es kam darauf an, alles wieder zueinander in Beziehung zu bringen. Trotz der langen Arbeit haben aber seine besten Gemälde nichts Gequältes. Er trug Sorge, daß darunter die Frische und Unmittelbarkeit der Wirkung nicht litte. Als Kunstregel hat er aufgestellt: „Ein Bild ist erst dann fertig, wenn jede Spur der zu der Vollendung aufgewandten Mittel daraus verschwunden ist."

Unter den männlichen Porträts ist der Carlyle seine glänzendste Leistung.

WHISTLER · BILDNIS VON THOMAS CARLYLE
Glasgow, Corporation Galleries of Art

Alles was er an Fähigkeiten besaß, findet man hier vereinigt. Den größten Raum in seinem Schaffen nehmen Frauenbildnisse ein, und er ist als Frauenmaler vornehmlich berühmt geworden. Auf Frauen, deren äußeres Wesen viel mehr als das von Männern in einer Harmonie zutage tritt, ist seine Kunst besonders abgestimmt. Mit der ihm eigenen Sensibilität weiß er sich in ihre Natur hineinzufühlen und ihre Art sich zu geben in Haltung, Bewegung, Kleidung zum Ausdruck zu bringen. Die mondäne Eleganz der Dame großen Stils, das Abrupte einer impulsiven Natur, das Elegische eines träumerischen Wesens sucht er so in die Erscheinung treten zu lassen. Hier konnte sich sein ganzer kapriziöser Geschmack am ausgiebigsten entfalten. Seine Phantasie reagierte auf jede Nuance von Eleganz. Das Weiche, Weibliche, das in seiner Kunst liegt, war in dieser Sphäre an seinem Platze.

Whistler ist in seiner Bildnismalerei Impressionist in dem Sinne wie Velazquez oder Goya. Für ihn steht nicht wie für die meisten Modernen immer nur das Lichtproblem im Vordergrunde. Er läßt den Menschen nicht vom Licht verschluckt werden. Das Wesenhafte einer Gestalt sucht er aus ihr selbst heraus zur Anschauung zu bringen. Er sieht es in dem expressiven Rhythmus des Körpers. Wie ist es ihm gelungen, in dem Bildnis von Lady Archibald Campbell (The yellow buskin. Arrangement in Black, Nr. VII. Abb. S. 198) das Flüchtige einer Stellung aus einem einheitlichen Eindruck heraus zu vergegenwärtigen. Jede kleinste Nuance ist abhängig von der Melodie des Ganzen.

Wie er auf eine bildhafte Umsetzung von Impressionen ausging, läßt sich auch an seinen Landschaften verfolgen. Es wurde schon erwähnt, daß er sich auf diesem Gebiete zuerst durch Courbet leiten ließ. Das beweisen zur Genüge Bilder wie die Küste der Bretagne (The coast of Britanny, 1861) oder „Die blaue Welle“ (1862), hier ein Effekt in der Art der „Woge“ Courbets. Aber zugleich schlägt er einen Weg ein, der ihn immer weiter von diesem abführt. Das Massive, Festgebaute, das dessen Phantasie am meisten anregt, verliert für Whistler den Reiz. Er reagiert, wie wir schon bei den Radierungen sahen, mehr auf das Bewegte, Unruhige, Hin- und Herspielende, Zerflossene. Solchen Darstellungsproblemen sucht er auch mit der Farbe beizukommen. In dem Gemälde, das den Abbruch der alten Westminsterbrücke darstellt (1862), hat er aus den Holzgerüsten, den Booten auf der Themse, den Arbeiterhaufen, der Stadt im Hintergrunde ein Gesamtbild von unmittelbarster Wirkung geschaffen, das in der Anwendung impressionistischer Darstellungsmittel sich den Hafen-Szenen Manets und den frühen Landschaften Monets an die Seite stellen läßt.

WHISTLER · LADY ARCHIBALD CAMPBELL

Von einer Reise nach Valparaiso (1865/66) brachte er Seestücke mit, in denen zuerst die Stimmung anklingt, die dann in der bekannten Gruppe der Nocturnes die herrschende wird. In Pennells Biographie wird darauf hingewiesen, daß das Studium von Landschaften Hiroshiges zur Ausbildung dieses Stils mit beigetragen habe. Betrachtet man ein Bild wie den Hafen von Valparaiso bei Dämmerung (1865), so macht sich auch in der Disposition der Gegenstände ein japanisierender Charakter bemerkbar. Es handelt sich aber nie um eine bloße Nachahmung, sondern um eine ganz freie Verwertung von Kunstprinzipien, die ihn an der ostasiatischen Malerei fesselten. Das dekorative Arrangement der Japaner nahm er sich zum Muster und die Art, wie aus einem Gesamteindruck heraus ein Bildgefüge entwickelt wird. In den Valparaiso-Bildern steht alles weich und duftig in der Luft und wird durch einen zarten Ton zusammengehalten. Ein melodischer Fluß verbindet das Ganze. Eine milde, gedämpfte Stim-

mung, in der die Seele sich einer träumerischen Betrachtung öffnet, die leisesten Schwebungen und Schwingungen der Natur aufzunehmen.

In den Londoner Nocturnes wird das Problem mannigfach variiert. Zu derselben Zeit als die französischen Impressionisten alle malerischen Mittel für die Darstellbarkeit des grellen Tageslichtes aufboten, ist Whistler für die Poesie der Dämmerung eingetreten. „Wenn der Abendnebel die Ufer mit Poesie umwebt, wie mit einem Schleier, und die kleinen Häuschen sich am dunkeln Himmel verlieren, wenn die hohen Schornsteine wie Glockentürme und die Warenspeicher wie Paläste in die Nacht ragen, die ganze Stadt im Himmel hängt und ein Märchenland sich vor uns auftut — dann will, wer noch draußen ist, herein; der Arbeiter wie der Gebildete, der Ernste wie der Vergnügungssüchtige hört auf zu verstehen, wie sie aufgehört haben zu sehen. Und die Natur, die nun in Harmonien klingt, singt ihr herrliches Lied für den Künstler allein, ihren Sohn und Meister; ihren Sohn, weil er sie liebt, ihren Meister, weil er sie kennt" (Ten o'clock).

Die von Whistler Nocturne genannten Bilder schließen sich an bestimmte Abend- und Nachteindrücke an. Es gibt Themse-Ansichten von verschiedenen Stellen Londons, Vergnügungsgärten mit einer durchflutenden Menge im Glanze der Lampen und beim Schein eines Feuerwerks, Meeresstimmungen und anderes. In den Feuerwerkbildern geht er ebenso weit wie die französischen Impressionisten, nur auf einen unbestimmten farbigen Schein und Schimmer hinzuarbeiten. Der feurige Sprühregen von Raketen, der durch die dunkle Nacht prasselt, setzt sich um in eine künstlerische Vorstellung als „Harmonie in Schwarz und Gold."

Die meisten Bilder aber verlieren sich nicht so in das bloß Scheinhafte. Es gibt auch Ansichten mit einem festeren formalen Gerippe. Whistler verwandte immer seine Mittel darauf, das Markante des Eindrucks, der seine Phantasie berührt hatte, möglichst sinnfällig herauszubringen. Er legte sich nicht auf ein bestimmtes ausschließliches Darstellungs- oder Kunstprinzip fest.

Das „Nocturne in Blau und Gold" (London, Tate Gallery. Tafel), das ein Stück der alten Themsebrücke von Battersea zeigt, unter der man die Stadt am Ufer schemenhaft auftauchen sieht, gibt einen Begriff, wie glücklich er in der Wahl seiner Motive war. Eine fahle bläuliche Dämmerung. Aus Häusern und Schiffen blitzen goldige Lichter auf. Am Himmel Leuchtkugeln von einer Rakete. Gigantisch reckt sich das alte Holzgerüst in die Lüfte. Das ist ganz aus Anschauungsfaktoren heraus gewonnen und impressionistisch empfunden. Aus dem Eindruck des formalen Gefüges ebenso wie des farbigen Schauspiels erwachsen die künstlerischen Vorstellungen. Alle Elemente

sind in der Phantasie so zueinander in Beziehung gesetzt, daß eine Eurhythmie daraus hervorgeht und Trägerin der Stimmung wird. Wie selbstverständlich, klar und einfach gibt sich das gegenüber Turners Konstruktionen und Orgien in seinen Dämmerungs- und Nebelbildern. Whistler hatte gegen Turners Kunst immer eine Antipathie. Wie turbulent wirken neben solch einem Nocturne auch Monets Londoner Nachtbilder, die mehr als zwanzig Jahre später entstanden sind.

Whistler sah sich außerstande, den Natureindruck, der den Vorwurf für ein Nocturne abgeben sollte, gleich an Ort und Stelle in der Dunkelheit zu Papier zu bringen. Was sein Auge ergriffen hatte, das lebte mit derselben Intensität in seiner Phantasie nach. Er hat Impressionen aus Erinnerungsbildern heraus gestaltet wie die Ostasiaten.

Seine Aufnahmefähigkeit war durch unausgesetztes Arbeiten vor der Natur geschult. Bei Tage zog er oft in den Straßen umher und skizzierte mit Stift und Farben. Einen pikanten Ausschnitt zu wählen und die Flut des Lebens durch ein Stück Wirklichkeit strömen zu lassen, gelingt ihm gleich im ersten Anlauf. Eine Menge kleinerer Arbeiten, die unmittelbar vor der Natur in einem Zuge entstanden sind, zeigt, mit welcher Schlagfertigkeit er sich des Eindrucks zu bemächtigen und zugleich den sich für ihn daran knüpfenden Rhythmus auszuprägen wußte.

Whistlers Kunst ist die Blüte einer aufs höchste verfeinerten malerischen Kultiviertheit. Elementare Urwüchsigkeit wird mancher bei ihm vermissen. Es fehlte ihm der absolut sichere, alle Daseinsbedingungen klärende Formungsinstinkt. Er begnügte sich zuweilen mit Äußerlichkeiten und Geschmackraffinements an Stelle eines ganz tiefen Eindringens in den Naturmechanismus. Es ist ihm nicht gelungen der Kreatur jenen höchsten Grad von Vitalität zu verleihen wie etwa Degas. Vergleicht man seine Frauenakte, wie sie uns bei einer Gruppe von Pastellen und Zeichnungen entgegentreten, mit denen des Franzosen, so wird man gewahr, wie ganz anders dieser das Gefüge des menschlichen Körpers beherrscht und seine sinnliche Anschauung in völlig überzeugende Formvorstellungen umzusetzen weiß. Whistler vergewaltigt und verweichlicht den weiblichen Akt nicht selten seinem Arrangement zuliebe. Schmächtige Glieder sylphidenhafter Frauen drehen und winden sich in unnatürlichen und gesuchten Stellungen. Zuweilen schwelgt er darin hellenistische und japanische Grazie zu verschmelzen. Indem er die feinste Essenz aus den Dingen herauszudestillieren gedachte, wie er sich selbst ausdrückt, verflüchtigen sie sich ihm ins Schemenhafte und Wesenlose. So ist er in eine Manieriertheit verfallen, die namentlich der Wirkung seiner späteren Werke Abbruch tut. In dem

Bestreben jede Dissonanz zu vermeiden, nur leise, gedämpfte Akkorde anklingen zu lassen, sonnt er sich in einer zum Hyperästhetischen neigenden Kunstanschauung.

WHISTLER: CHELSEA

Whistlers Impressionismus bildete für eine junge fortschrittliche Generation in England die Brücke für den Eintritt in eine moderne Malerei. Den Konservativen und den Modernen von gestern war er ein Dorn im Auge. Was mit den Präraffaeliten zusammenhing, die um das Jahr 1850, von allen Seiten angefeindet, ihre moderne Bewegung ins Leben gerufen, dann aber die Popularität erlangt hatten, all das empörte sich gegen ihn. Wie diese Feindschaft in dem bekannten Prozeß mit Ruskin zum Austrag kam, dem „Kampf zwischen dem Pinsel und der Feder", wie Whistler sich ausdrückte, ist in einem früheren Abschnitt (S. 62) schon erwähnt

worden. Whistler sah aber in seinem Alter eine Schar von Verehrern um sich versammelt, die an seine Ideen glaubten und sie zu verwirklichen trachteten. Namentlich die schottische Schule erhob sich auf seinen Schultern. Ein ebenbürtiger Nachfolger ist aber nicht aus ihr hervorgegangen.

Infolge des Siegeszuges des französischen Pleinairismus ist man im übrigen Europa über Whistlers Kunst mehr als billig hinweggegangen. Während die meisten Galerien auf Werke der französischen Impressionisten fahndeten, sind immer mehr Bilder von ihm über den Ozean in sein Heimatland gewandert. Ließ man ihn auch wohl als Radierer gelten, so lag doch seine Malerei nicht im Zuge einer vermeintlichen Entwicklung, wie sie vom Standpunkte eines Parteiinteresses konstruiert wurde.

HOLLAND

Die Blüte, welche die holländische Malerei im 19. Jahrhundert zum ersten Male wieder seit der großen Epoche des 17. erlebt hat, ist im wesentlichen aus einer impressionistischen Bewegung hervorgegangen. Die Tradition der alten Zeit war durch das Rokoko unterbrochen worden, das seinem Charakter nach auf den holländischen Volksgeist unmöglich befruchtend wirken konnte. Am Anfang des 19. Jahrhunderts machte die holländische Kunst ohne eigenen Halt alle die Richtungen mit, die ihr von außen zugetragen wurden. Aus Frankreich bezog man den Klassizismus. Belgien vornehmlich lieferte die Romantik und die Historie. In der Genremalerei herrschte jene Süßlichkeit und Sentimentalität vor wie bei uns in der Düsseldorfer Schule im zweiten Viertel des Jahrhunderts. Die Vorliebe für das Anekdotische überwog das Interesse an dem Artistischen. In der Landschaftsmalerei suchten einzelne Künstler Anschluß an das 17. Jahrhundert. Aber im großen und ganzen repetierte man nur schon Dagewesenes, ohne es mit einem neuen Geist zu erfüllen. Man übernahm den Baumschlag von den Alten, baute Ruisdael-Bäume auf, komponierte Durchblicke nach der Art von Hobbema. Jene ins einzelne gehende, sauber detaillierende, kleinliche Darstellungsweise, die die Objekte wie aus Zinn geformt erscheinen ließ und für die Zeit so bezeichnend ist, war allgemein herrschend. Wie man manchmal den Stil der Alten zu treffen wußte, erhellt daraus, daß eine von dem Landschaftsmaler van der Laen um 1800 gemalte Ansicht eines Gehöftes in der Berliner Galerie bis zum Jahre 1883 unter dem Namen des Delfter Vermeer gehen konnte. Man schaltete aber nur mit dem, was den Alten rein äußerlich abzulernen war, ohne starke aus einer neuen Zeit und einem neuen geistigen Leben heraus geborene Triebkräfte.

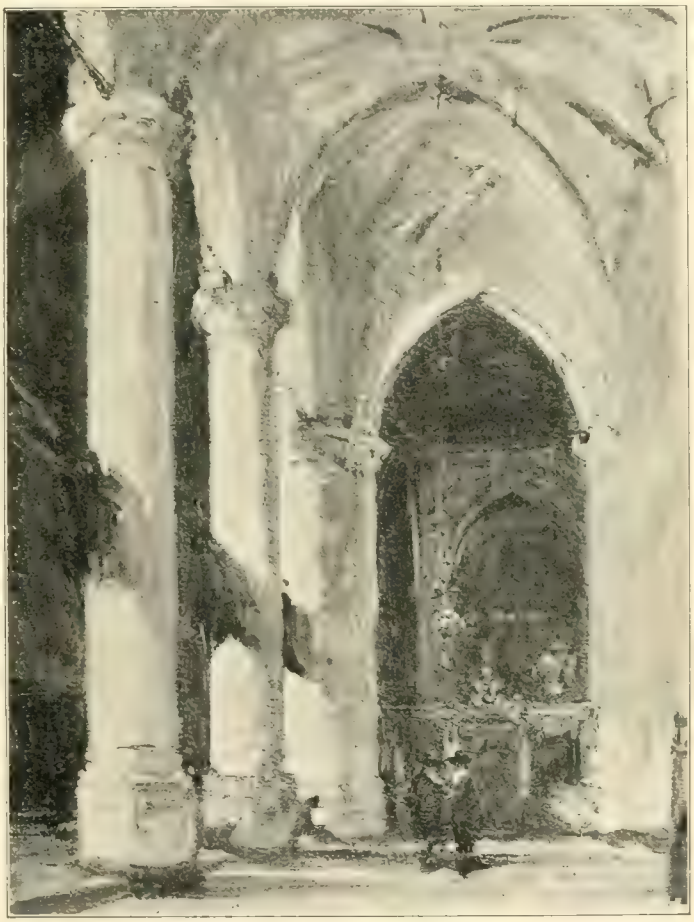
Der koloristische Aufschwung, den in Frankreich die Malerei der Romantik brachte, hat dann auch Holland auf neue Wege geleitet. Es lernte zweierlei: ein

wirkliches nachfühlendes Verständnis für die malerischen Qualitäten der eigenen großen Meister der Vergangenheit und die Bedingungen eines modernen Kolorismus auf Grund selbständiger Naturstudien. Die Landschaftsmalerei erhält durch die Schule von Barbizon den stärksten Anstoß. Ihr verdankt W. Roelofs (1822—1897) das Beste. Was er im Walde von Fontainebleau gelernt hat, verwertet er bei den mit neuen Augen gesehenen und mit neuem malerischem Gefühl erfüllten Darstellungen seiner Heimat. Aber er hat sich noch nicht ganz frei gemacht, heftet sich wie die Älteren zu sehr ans Detail und war nur ein Vorläufer.

Das Wichtigste für Holland war, daß die neue malerische Richtung national wurde. Es gelang genügend kräftigen Naturen sich die fremden Einflüsse so zu assimilieren, daß eine bodenständige, echt holländische Kunst erwuchs. Das verleiht ihr ihre Selbständigkeit innerhalb der europäischen Entwicklung. Das treibende Element für die neuen Anläufe wurde das Bestreben, an Stelle der detaillierenden formalrealistischen Methoden von der impressionistischen Seite her andere Lösungen zu gewinnen. Für die verschiedenen Aufgaben läßt sich dieser Prozeß verfolgen.

Wir sehen auf dem Gebiete der Architekturmalerei den genialen Bosboom (1817—1891) voranschreiten. Er hat hauptsächlich Kirchenräume, aber auch allerhand andere Interieurs und etliche Landschaften gemalt. Von verschiedenen Malern seiner Vaterstadt, dem Haag, schon seit seinem vierzehnten Jahr unterrichtet, macht er den für den holländischen Künstler damals üblichen Bildungsweg und geht später nach Belgien und Paris. Seine ersten Kircheninterieurs sind mit einer Freude am Detail und mit genauer stofflicher Charakterisierung aller Einzelheiten gemalt. In dem Nebeneinander bunter und farbloser, stumpfer und leuchtender Dinge von Holz, Stein und Metall erschöpft sich das malerische Interesse. Ein romantisches Gefühl für das Alte, Ehrwürdige, Historische wirkt mit. Figuren in historischem Kostüm dienen als Staffage. Nach und nach schwindet die Neigung zu romantischen Allüren. Bosboom will nur noch den malerischen Gesamteindruck eines Stückes Raum geben. Ein solches unter der Wirkung des einfallenden Lichtes in großen Zügen darzustellen, darauf konzentriert er alle seine Mittel. Ging er zuerst auf die Raumdetails aus, so ist es ihm später um Raumgefühl, Raumstimmung, die Raumimpression zu tun. Seine Malweise wird immer breiter und andeutender. Auf ein subtiles Nachfahren jeder Form folgt ein grandioses Anlegen malerischer Werte. Der Phantasie des Beschauers wird weit mehr Spielraum gelassen Ein Bild wie das Innere der Großen Kirche im Haag (Abb. S. 205) zeigt seine völlig ausgebildete impressionistische Technik in ihrem reifsten Stadium. Die

kostümierten Figuren sind skizzenhaft behandelt und nicht um eines literarischen Interesses willen eingeführt. Sie dienen zur Abschätzung des Größenmaßstabes des Raumes und als belebende farbige Flecken. Bosbooms Interieurs gehören zu den am feinsten koloristisch empfundenen Architekturmalereien des 19. Jahrhunderts. An Großzügigkeit des Vortrags übertrifft er darin in seiner letzten Epoche auch Menzel. Um ihn ganz zu würdigen, darf man seine genialen Farbenskizzen nicht übersehen, in denen er mit gewaltigen Pinselzügen den Raumeindruck nach seinen Lichtwerten festlegt. Rembrandt hat ihm als Führer zu dieser wuchtigen und tonschönen Malweise gedient. Ihn hat er selbst in seiner späteren Zeit als seinen einzigen Lehrmeister bezeichnet. Seine Studien hat er gern in Wasserfarben niedergelegt, wie denn zugleich mit der Ölmalerei das Aquarell in Holland einen großen Aufschwung genommen hat.



BOSBOOM: DIE GROSSE KIRCHE IM HAAG

Das Streben nach einer impressionistischen Ausdrucksweise hat der Aquarellmalerei neue Wirkungsmittel zugeführt. Wohl kein anderes Land

hat auf diesem Gebiete durchgehend so Vortreffliches mit einer so ganz aus dem Material heraus entwickelten Technik aufzuweisen. Das Aquarell wurde in Holland besonders kultiviert, für seine Pflege von eigenen Gesellschaften und durch Ausstellungen Sorge getragen. Es hat in bezug auf Reichtum der Nuancierungen, Durchsichtigkeit, Kraft des Ausdrucks, Leichtigkeit in der Bewegung eine große Höhe erreicht. Und wie man es den impressionistischen Tendenzen der Zeit dienstbar machte, das gehört sicherlich zu den originalsten Leistungen der modernen holländischen Kunst.

Am meisten lebt sich das neue impressionistische Verfahren in der Landschaftsmalerei aus. Eine Reihe tüchtiger Kräfte sucht von ganz persönlichen Natureindrücken, die gar nicht mehr fremden Vorbildern nachempfunden werden, Rechenschaft zu geben. Jeder hat seine eigene koloristische Note. Aber es liegt dem malerischen Gefühl und der Ausdrucksweise etwas Gemeinsames zugrunde, so daß man jedes Werk gleich als holländisch erkennen dürfte. Eine gewisse Gesetztheit und Abgeklärtheit ist dieser Kunst eigen. Eine ruhige Nüchternheit herrscht vor wie im 17. Jahrhundert. Malerische Tüchtigkeit ist verbreitet und bestimmt die Höhe des künstlerischen Niveaus. Eine gewisse Eintönigkeit macht sich aber bemerkbar, die bei den Geistern zweiten Ranges nicht selten zu Langweiligkeit führt. Zu Geniestreichen kommt es nicht. Man läßt sich nicht in ein wildes Experimentieren ein wie in Frankreich. Man verzichtet auf Möglichkeiten, die über das Erprobte hinausgehen. Um keinen Preis will man die Schönheit des Tons opfern. Und dieses Suchen nach Tonschönheit ist es, was die meisten holländischen Maler verbindet.

Eine Erklärung für die Einheit der Bestrebungen bietet auch die allgemein zutage tretende Neigung zu einer Anknüpfung an die Vergangenheit. Man war aber reifer geworden als am Anfang des Jahrhunderts und wußte jetzt, worauf es ankam, wenn man im Kolorit mit den alten Meistern wetteifern wollte. Israels inspirierte sich an Rembrandt, der nach langer Nichtbeachtung nun als der größte Holländer gefeiert wurde. Den Landschaftern gab Vermeers Ansicht von Delft neue Offenbarungen. Darauf wollte man fußen – aber nicht durch äußerliche Nachahmung, sondern indem man der Natur gegenüber auf dieselben Dinge die Augen einstellte. In gewissen Bildern von Weißenbruch und Jacob Maris lassen sich die durch den Delfter Vermeer erhaltenen Anregungen deutlich wahrnehmen.

Für die modernen koloristischen Bestrebungen bildete sich der Haag als Zentrum heraus. Hier trafen Künstler verschiedener Begabung zusammen und wirkten durch Austausch aufeinander. Die Holländer sprechen daher

von einer Haager Schule. Als Führer trat zuerst Josef Israels (geb. 1824) auf den Plan.

Er war nächst Bosboom der älteste in der Generation der eigentlich modernen Maler. In seiner Jugend hat er noch die Historien- und Genremalerei alten Stils mitgemacht und sich in einer etwas süßlichen Romantik ergangen. Das sentimentale Element ist auch nie ganz aus seiner Kunst gewichen. Er hat bis in die fünfziger Jahre Bilder gemalt, die denen unserer älteren Düsseldorfer sehr ähnlich sehen. Seit dem Anfang der sechziger Jahre vollzieht sich in seinem Stil eine Umbildung nach der koloristischen Seite. Seine großen holländischen Vorgänger, vor allem Rembrandt, und die modernen Franzosen geben ihm die neuen Anregungen. Durch Studien unter der Fischerbevölkerung an der Küste und bei den Juden des Ghetto von Amsterdam tritt er in ein engeres Verhältnis zur Natur als früher und führt, den Tendenzen der Zeit folgend, seiner Kunst mehr realistische Elemente zu. Seinen Interieurs sucht er durch Helldunkelwirkungen, den Landschaften durch atmosphärische Stimmung koloristische Reize zu verleihen. Es ist aber nicht ausschließlich das koloristische Problem, worauf er lossteuert. Er will auch durch das Sujet und seinen poetischen Gehalt wirken. Dem Psychologischen im Ausdruck, in den Beziehungen der dargestellten Figuren zueinander wendet er ein großes Interesse zu. Aber an Tiefe des psychologischen Erfassens kann er sich mit seinem Vorbild Rembrandt nicht messen. Nicht selten bleibt den Bildern ein etwas äußerlicher novellistischer Charakter aufgeprägt. Seine größte Tat ist, daß er der holländischen Kunst eine neue Intimität gegeben hat.

Sein Kolorismus beruht auf einer grauen und braunen Tonmalerei. In die Farbe ist er niemals gegangen. Seine malerischen Wirkungen erzielt er durch Formauflösung. Aber diese ist nicht das ausschließliche Resultat von Bemühungen neuartigen Natureindrücken gerecht zu werden. Sie hat gleichsam etwas Künstliches, Konstruiertes. Man hat oft das Gefühl, als ob ein formales Gefüge willkürlich aufgelöst und verschoben würde, sich zersetzte. Daher auch das Unbestimmte, Verschwommene, Schmutzige, das vielen seiner Ölbilder anhaftet. Daß er im Grunde ein Formalist geblieben ist, zeigen auch seine Zeichnungen, die immer Formbestandteile umschreiben. Etwas aus einem einheitlichen Eindruck heraus zu konzipieren und demgemäß auszugestalten ist ihm nicht gelungen. Sowohl nach der Seite des Gefühls wie der Farbe wirkt er oft nicht echt. An der impressionistischen Bewegung hat er mehr durch sein Streben als durch die Tat teilgenommen. Er hat sie aber in Holland durch seine Bemühungen um Ausdruck durch die Farbe, um Luft- und Raumstimmung vorbereitet.

Neben Israels wird Mauve (1838—1888) einer der Bahnbrecher der modernen Richtung. Er malt, was er auf der Heide bei Laeren, auf den Wiesen, im Walde und auf der Landstraße beobachtet. Die feine poetische Stimmung, die er seinen Herdenbildern zu verleihen wußte, hat ihn besonders berühmt gemacht. Er gehörte zu der Generation von Malern, die ihre ganze Seele dahinein zu legen suchten. Es gibt ländliche Szenen von ihm, die solchen von Millet, wo dieser sich einfach natürlich und nicht pathetisch gibt, nahestehen. Ein zarter silberiger Gesamtton ist der bestimmende Faktor für seine Farbengebung. Am größten ist er als Aquarellist. Er vor allem hat gezeigt, wie die Holländer die Wasserfarbenmalerei zur Charakterisierung der feuchten Atmosphäre ihrer Heimat auszunutzen verstanden. In der impressionistischen Ausdeutung des Fernbildes geht er einen Schritt weiter als Israels.

Durch die Brüder Jacob und Willem Maris wird das impressionistische Problem in den Mittelpunkt der Bestrebungen gestellt. Der dritte Bruder, Matthijs, kommt für uns nur in seinen Beziehungen zu Jakob und Willem in Betracht. Ihm war an dem konsequenten Ausbau einer impressionistischen Methode für seine Kunst nichts gelegen. Er hat sein Bedeutendstes in einer ungemein feinfühligen Detailarbeit, die aber nichts Kleinliches hat, geleistet. In seiner eigenartigen Anschauungsweise spielt Realistisches und Phantastisches durcheinander. Er ist ein Sonderling, zu dem man schwer Zugang findet, zumal von seiner Kunst auch wenig an die Öffentlichkeit gekommen ist. 1872 siedelte er nach London über. Seitdem blieb die holländische Kunst außer Kontakt mit ihm. In seiner Jugend hat er, obwohl er der jüngere war, auf seinen Bruder Jacob einen gewissen Einfluß geübt. Seine Sicherheit der Zeichnung, seine außerordentliche Formbeherrschung hatte etwas Imponierendes. Nach einer Studienreise, die sie zusammen im Jahre 1860 nach Deutschland machten, gab es ein Stadium, wo beide Brüder sehr ähnlich arbeiteten. Jacob widmete sich damals noch dem Figurenbild, das er später ganz aufgegeben hat. Er strebt nach derselben formalen Durchbildung wie Matthijs und hat sich durch genaues Detailstudium die solide Grundlage seiner Kunst verschafft, die ihm bei seinen späteren freieren Schöpfungen zugute kam. In den sechziger Jahren ist eine Anzahl liebenswürdiger Genrebilder entstanden wie das kleine Mädchen, das Hühner füttert in einem Garten mit Sonnenblumen vor einem Landhaus, oder die Mutter, die an der Wiege ihres Kindes bei dem Licht der Kerze eingeschlafen ist (beide im Amsterdamer Rijksmuseum), Arbeiten, die in der Empfindung mit denen unserer Düsseldorfer Genremaler, etwa von Knaus, eine gewisse Verwandtschaft zeigen.

Während seines Aufenthaltes in Paris (1865—1871), wo er zuerst im Atelier

JACOB MARIS: STADTANSICHT

von Hébert arbeitete, und wo er wieder mit seinem Bruder Matthijs zusammen war, wendet sich sein Interesse immer mehr der Landschaft zu. Die Schule von Barbizon und die ihr nahestehenden Meister nimmt er sich vornehmlich zum Muster. Man bemerkt in seinen Landschaften Anklänge an Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny. Auch Courbet tritt in seinen Gesichtskreis. In den Arbeiten, die unter dem französischen Einfluß entstanden sind, macht sich das pathetische Element, das in der Schule von Barbizon so stark kultiviert wurde, besonders geltend. Er malt in der Art Duprés Dämmerungs- und Mondscheinszenen mit phantastischen Effekten. Er will durch die poetische Stimmung ergreifen. Seine Technik entwickelt er im Anschluß an die der Schule von Barbizon eigene breite Valeurmalerei mit dunklem Grundton.

Nach seiner Niederlassung im Haag (1871) kommt er allmählich zu sich selbst. Er läßt sich nach seiner Rückkehr ganz durch das, was ihm die Heimat bot und was er um sich sah, inspirieren. Aus dem romantischen Stadium tritt er heraus. Das Pathetische verliert sich mehr und mehr. Der Delfter Vermeer und seine Farbenanschauung wird für ihn der Ausgangspunkt für neue Probleme. Als Lieblingsgebiet treten seit der Mitte der siebziger Jahre die Stadtansichten auf, in denen er das, was Vermeer so glänzend begonnen, auf breiterer Basis und mit einem modernen Gefühl weiterzuführen sucht.

Bei einigen der früheren (z. B. De Buitenkant, 1875. Rijksmuseum Nr. 2950 A) tritt die Abhängigkeit von Vermeer auch in der Technik deutlich zutage. Er suchte wie jener durch den Auftrag in kleinen Flecken und Punkten Lebendigkeit und koloristischen Reichtum in das Bild zu bringen. Der Kunst Vermeers gegenüber geht er aber weiter in der impressionistischen Behandlung. Er sieht ein Stück Natur subjektiver nur auf seinen malerischen Ferneindruck hin an. Was ihn daran koloristisch interessiert, hebt er heraus und akzentuiert es. Anderes gibt er nur andeutungsweise. Indem er bei seinen Ansichten das formale Gefüge zugunsten eines momentanen farbigen Scheins hintansetzt, erhält das Gesamtbild etwas Unbestimmteres. In dieser Unbestimmtheit sucht er ein reicheres, bewegteres, schillernderes Leben zu wecken.

Von dem Prinzip seiner holländischen Zeitgenossen ein Bild durch den Ton zusammenzuhalten weicht er nicht ab. Ein paar kräftig nuancierte Einzelfarben bestimmen den koloristischen Eindruck — ganz wie auf gewissen Bildern von Corot oder Daubigny. Der Maler legt sich von vornherein eine Harmonie zurecht, die das Gemälde verwirklichen soll. Er geht etwa von einem farbigen Hausdach oder Segel oder dem bunten Kleidungsstück einer Figur aus, wozu dann alle übrigen Töne gestimmt werden. Jeder der modernen Holländer suchte in einer besonderen Tonschönheit zu exzellieren. Jacob Maris steht darin vielleicht am höchsten; aber er besitzt keine große Vielseitigkeit in seinen Ausdrucksmöglichkeiten.

Außer den Stadtansichten hat er zahlreiche Landschaften verschiedener Art gemalt: Strandbilder mit Schiffern und Muschelfischern, Mühlen, Kanäle, Wiesen, Felder, Brücken usw. Alle seine Arbeiten zeigen jene mit dem Wesen sich eins fühlende Intimität, eine Verwachsenheit mit dem holländischen Boden, wozu es kaum ein Ausländer, der dort arbeitete, gebracht hat. Die meisten fremden Künstler haben Holland mehr oder weniger als Kuriositätenkabinett angesehen.

Das Bild mit dem Treidler, der zu Pferd einen nicht sichtbaren Kahn auf dem Kanal vorwärtszieht (Rijksmuseum. Abb. S. 211), mag man im Geiste mit einer holländischen Landschaft des 17. Jahrhunderts vergleichen. Man wird finden, daß der Atmosphäre, dem Licht und den daraus resultierenden Wirkungen in ganz anderer Weise Rechnung getragen ist. Schweres bläuliches Gewölk steht auf der rechten Seite; nach links zu löst es sich und läßt einzelne Stücke des Himmels frei hindurchscheinen. Hier lichten die Strahlen der tiefstehenden Sonne alles auf. Die glatte Wasserfläche erhält durch die Reflexe des Himmels ihren Charakter und wird eingesäumt von dem

JACOB MARIS: DER TREIDLER
Amsterdam, Rijksmuseum

ungemein kräftigen Grün der Wiesen. Das Blau der Jacke des Reiters gibt neben dem Grün eine zweite kräftige Farbennote. Auf solchen Akkord ist das Ganze eingestellt. Wie feucht und saftig wirkt diese Natur. Solch ein Reichtum an Nuancierungen ist von den altholländischen Landschaftern nicht erreicht worden. Sie haben auch die andeutende Behandlung mit aufgelösten Pinselstrichen, um das Spielen und Flimmern von Lichtern, das Verschweben von Fernbildern zu bezeichnen, nicht so weit getrieben.

In der Spätzeit entwickelt Maris seinen Stil zu immer größerer Breite. Er hat eine solche Sicherheit und Verve in der Strichführung, daß er aus der Erinnerung heraus Impressionen in ihrer ganzen Spontaneität gleich farbig auf die Leinwand zu bringen versteht. Seine letzten Stadtansichten sind kleine, flott hingeworfene Ölbilder, bei denen durch ein paar lockere wuchtige Pinselhiebe dem bunten Gewirr Halt verliehen wird. Er endigt in einem Zeichnen mit Pinselstrichen; einem Problem, das dann van Gogh von einer ganz anderen Seite in Angriff genommen hat.

Neben Jacob Maris hat sich sein Bruder Willem (1844—1910) intensiv

einer impressionistischen Darstellungsweise zugewandt. Da er als der jüngste in seinen Brüdern Vorläufer und Berater in der Kunst hatte, so war der Weg für ihn schon geebnet. Sein Sondergebiet wurde das Tierstück. Er bearbeitet es vom Standpunkt des Beleuchtungsproblems. Die Rinder und Vögel auf Wiesen, am Wasser, im Gebüsch werden in den Gesamteindruck einbezogen. Es reizt ihn zu beobachten, wie das Licht auf den Körpern der Rinder spielt, wie der Schimmer der Haut zu dem Leuchten und Glänzen von Wiesen und Wasser steht. Auch er ist von einer objektiv formklaren zu einer immer mehr impressionistischen Darstellungsweise vorgeschritten.

Bezeichnend für diese ganze Richtung ist ein Ausspruch, der von Willem Maris erzählt wird. Als er einmal gefragt wurde, warum er immer Kühe male, antwortete er: „Ich male keine Kühe sondern Lichteffekte". Nichts kann vielleicht den Unterschied der modernen Auffassung von der der alten Holländer deutlicher veranschaulichen. Wenn ein Cuyp oder Potter Kühe malte, so wollte er auch wirklich Kühe malen. Er gab die Tiere um der Tiere willen. Es war ihm um ihren Bau, ihre Physiognomie zu tun. Die Beleuchtung kam hinzu als Stimmungselement. Der Moderne geht aus von dem Totaleindruck eines Stückes Natur, das Tiere enthält, unter den Bedingungen einer bestimmten Stunde. Er läßt die Tiere als optische Werte aus der Gesamterscheinung herauswachsen. Willem Maris hat seine Malweise immer mehr ins Helle entwickelt und in seiner Generation am konsequentesten von allen Holländern pleinairistischen Wirkungen zugestrebt. Auf dem Gemälde des Rotterdamer Museums, das eine Rinderherde, die zur Tränke geht, zeigt (Abb. S. 213), steht ein heller Mittagshimmel über den Wiesen. Aber der Holländer weiß aus dem pleinairistischen Problem nicht so viele Momente malerischen Interesses zu schöpfen wie die französischen Impressionisten. Das große Stück Himmel wirkt einförmig, kahl und leer. Die Leiber der Tiere verkümmern unter dem Schein des Lichtes. Die Darstellungsweise hat etwas Flackeriges. Mit dem Hüpfen und Tänzeln von Strählchen ist es nicht getan, um einen Betrachter zu fesseln, der nicht durch die suggestive Gewalt eines künstlerischen Erlebnisses gepackt wird.

An diese Art von Werken dachte jedenfalls van Gogh, als er sich in seinen Briefen einmal gegen die Bilder mit Freilicht, „die überall gleich hell sind," ausläßt und ihnen Israels' Tonmalerei vorzieht.

Unter der jüngeren Generation holländischer Maler, die sich schon die Errungenschaften der Haager Schule zunutze machte, und, auf ihr fußend, in der nationalen Tradition blieb, ist Breitner (geb. 1857) die markanteste Erscheinung. Er ist eine ungemein kräftige selbstsichere Natur mit einem ganz

WILHELM MARIS: RINDERHERDE
Rotterdam, Museum Boymans

eigenen Stil. Das impressionistische Element übernahm er von der Haager Schule und wußte es für neue Wirkungen zu verwerten. Wie alle Holländer dieser Zeit hat er von den Alten ebenso gelernt wie von den Modernen. Sein Studiengang wurde hauptsächlich durch die Haager Akademie und den Unterricht bei Willem Maris bestimmt. Jacob Maris hat er, wie er selbst erklärt hat, für seine Anschauung der Natur von Anfang an viel zu verdanken gehabt. Unter den alten Holländern interessierten ihn besonders die, welche im 17. Jahrhundert an den impressionistischen Problemen der Zeit mitgearbeitet hatten. Sein Biograph Veth erzählt, daß er den männlichen Kopf von Fabritius in Rotterdam und Vermeers „lesendes Mädchen" im Rijksmuseum bewundert und studiert hat. Zu Rembrandt sucht er selbstversändlich sein Verhältnis wie jeder Holländer. Der Auftrag eines Amerikaners wird die Veranlassung zu einer Kopie der Anatomie im Mauritshuis. Ein halbjähriger Aufenthalt in Paris (1884), wo er das Atelier Cormon besucht, bringt ihn nicht aus der heimatlichen Tradition. Mit Manet und den französischen Impressionisten hat er damals noch keine Fühlung bekommen. Erst 1889 ge-

legentlich der Pariser Weltausstellung lernt er Manets Kunst kennen und wird ein Bewunderer seiner Olympia. Durch Frankreich wurde auch sein Augenmerk auf die moderne japonistische Bewegung gelenkt. Er suchte von der ostasiatischen Kunst zu lernen, was er für sich brauchen konnte. Aus diesem Interesse für Ostasien sind einige Bilder von Frauen in japanischen Kostümen innerhalb japanisch dekorierter Räume hervorgegangen, die in ihren Süjets an Whistler erinnern.

Als Breitner zu seiner Selbständigkeit gelangt, verlegt er den Schwerpunkt seiner Tätigkeit nach Amsterdam. Neunundzwanzigjährig läßt er sich dort nieder. Die malerischen Schönheiten der Stadt gaben wohl den Anlaß dazu, und er wird ihr begeisterter Interpret. Als er nach Amsterdam kommt, glaubt er sich aber noch nicht in allen Sätteln gerecht und besucht für einige Monate die Rijks-Akademie (1886—1887).

Die Amsterdamer Akademie hatte durch Allebé (geb. 1838), der seit 1870 Professor und seit 1880 ihr Direktor war, eine gewisse Bedeutung erlangt. Er vertrat dort das moderne Element. Wie die Meister der Haager Schule ist er unter französischem Einfluß schon früh mit koloristischen Versuchen hervorgetreten. Er begann — besonders unter Anregung von Decamps — Interieurs mit Genreszenen nicht nur um des anekdotischen Interesses willen, sondern auch mit Rücksicht auf Beleuchtungsprobleme wiederzugeben. In eine dämmerige Stube läßt er goldige Sonnenstrahlen schießen und baut auf solchem Effekt ein Bild auf. Durch seine Bemühungen hat er auch in Amsterdam der modernen Kunst die Wege geebnet.

Indem Breitner seinen Wohnsitz dorthin verlegt und an den Grachten und Plätzen sein Arbeitsfeld sucht, gibt er der Amsterdamer Malerei eine neue Wendung. Was er darstellt, ist eine anders gesehene Natur als das, was Jacob Maris aufgegriffen hat. Während Maris immer eine etwas künstliche Unruhe in seine Stadtansichten hineinbringt und sich durch das Durcheinander, Gewimmel und Geflimmer von vornherein malerische Werte sichert, ist Breitner ein großer Vereinfacher und Klärer. In prachtvoller Geschlossenheit und Ruhe präsentieren sich die Grachten, Straßen, Plätze, Hafenpartien. Da ist jedes Stück begriffen und durchgebildet. Durch ein eminentes Formverständnis erhält jede visuelle Erscheinung auch ihre formale Bestimmtheit. Breitner ist darin ganz modern, daß seine Kunst von einem starken Gegenwartsgefühl getragen wird.

Das Problem des Straßenbildes greift er von einer andern Seite an als es durch den entwickelten französischen Impressionismus geschehen ist. Am nächsten steht er noch dem Monet der sechziger Jahre. Auf eine Hellmalerei,

BREITNER: GRACHT IM WINTER
Amsterdam, Städtisches Museum

die alles auflöst und zerfließen läßt und sich nur auf Momentwirkungen kapriziert, ist er nicht eingegangen. Dunkler Gesamtton und starke Einzelfarben, das bleibt immer maßgebend für seine Koloristik. Wenn er auch von dem Gesamteindruck eines Ensembles Rechenschaft zu geben sucht, so geht er doch nie so weit, Bau und Struktur der Einzelformen zu verwischen. Kraft und Schönheit seiner Farbengebung rangieren ihn unter die besten modernen Koloristen.

Bei seinen Straßenaufnahmen tritt er möglichst nahe an den Häuserkomplex heran und akzentuiert kräftig die farbigen Nuancen der bunten holländischen Häuser. Er geht nicht in die vornehmen Grachten, sondern malt am liebsten die, wo kleinere ärmlichere Häuser stehen. Das Winterbild des Städtischen Museums in Amsterdam zeigt solch eine Gracht an einem schneeigen Tage. Die Häuschen spiegeln sich in dem Wasser des Kanals. Das Figürliche wird aus der Gesamtimpression heraus entwickelt. Diese tritt mit einer grandiosen Wucht und Anschaulichkeit in die Erscheinung.

Die Stadtansichten bieten nur eine Seite von Breitners Schaffen. Eine andere Gruppe bilden die Soldatenszenen. Wo das Leben am stärksten pulsiert,

ist er gern dabei. Ein Maler mit seiner Begabung, der fünfzig Jahre früher gelebt hätte, hätte sich verpflichtet gefühlt historische Schlachtenbilder zu malen. Er macht seine Studien im Manövergelände und malt einfach das was er beobachtet hat. Die bunten Farben der Uniformstücke fesseln sein farbenfrohes Auge. Seine auffahrende Artillerie, seine Kavallerie bei der Attacke gehört zu dem Hinreißendsten, was die moderne Kunst an Darstellungen bewegter glitzernder Massen geschaffen hat. Wie solche Truppenbewegungen aus den momentanen Eindrücken heraus nachempfunden, mit völliger Klarheit disponiert und rhythmisch gegliedert sind, mag die galloppierende Schwadron (Abb. S. 217) veranschaulichen. Wie ist das reich nuanciert, wie packend und urwüchsig. In der Beherrschung des Pferdekörpers in allen seinen Stellungen kommt Breitner Degas nahe. Und wie viel ist hier durch die impressionistische Behandlung gewonnen gegenüber den einst so berühmten Militärbildern eines Meissonier.

Allenthalben wo Hände sich kräftig regen, wo Energie aufgeboten wird, da erschließen sich Breitner Schönheiten und künstlerische Werte. Ein Rammwerk in der Nähe des Hafens mit seinen Pfählen, Maschinen und Arbeitern hat ihm Vorwürfe für ein paar seiner besten Bilder geliefert. Wenn van Gogh in einem seiner Briefe sagt, das, was die moderne Kunst von der alten vor allem unterscheide, sei ihre Fähigkeit wirkliche Arbeit zur Darstellung zu bringen, so trifft das in Hinsicht auf Breitner besonders zu. Die beiden Maler sind in ihrer Jugend zusammengetroffen und haben auch kurze Zeit zusammen gearbeitet. Später entwickelten sie sich nach ganz verschiedenen Seiten. Das Motiv der Arbeit hat eine große Bedeutung in Breitners Kunst. Die Arbeit wird bei ihm niemals zur Pose; sie hat nichts pathetisch Gesteigertes wie bei Millet, auch nichts tendenziös Abstoßendes, sondern etwas Selbstverständliches und wirkt wie eine Naturkraft. Etwas Urgesundes steckt in dieser Kunst. Sie strotzt von Lebensfreude und Lebensbejahung. Daß jede Energie, alle aktiven Kräfte, alle Manipulationen in seinen Werken so zwingend auf uns wirken, hat seinen Grund darin, daß es ihm gelungen ist, seine aus der Wirklichkeit abstrahierten Impressionen in ganz bildmäßige Werte umzusetzen. Er ist kein Impressionist vom Standpunkt des französischen Pleinairismus. Die impressionistische Technik, die er im Anschluß an die Tradition der heimischen Tonmalerei ausgebildet hat, wird aber den künstlerischen Sensationen, auf die es ihm ankommt, in jeder Beziehung gerecht. Es gibt wenige moderne Meister, bei denen sich Wollen und Können so decken. Breitner ist neben van Gogh wohl das größte holländische Genie der Zeit.

BRETTNER. KAVALLERIEÜBUNG

Während die meisten holländischen Maler nach Beendigung ihrer Studienfahrten in die Heimat zurückkehrten und an der lokalen Tradition mitwirkten, haben zwei bedeutsam in die internationale Entwicklung eingegriffen: Jongkind und van Gogh.

Jongkind (1819—1891) empfing eine halb holländische, halb französische Schulung. Seinen Unterricht in Holland erhielt er von dem Landschafter Schelfhout; dann studierte er in Paris bei Isabey. Sein Hauptgebiet wurde die Landschaft. Er nimmt hier eine Zwischenstellung zwischen der Schule von Barbizon und den Impressionisten ein. Werke der fünfziger Jahre sind ganz in der Barbizon-Stimmung und stark romantisch gehalten. Ein Zusammenhang mit dieser Richtung bleibt noch lange sichtbar. Über einen gewissen Konventionalismus, z. B. im Baumschlag, ist Jongkind vielleicht nie ganz hinausgekommen. Aber selbständige Studien führen ihn immer mehr zu einer sehr persönlichen Auffassung der Natur. Er verlegt sich darauf, die Stimmung des Moments mit besonderer Berücksichtigung der atmosphärischen Wirkungen zu treffen. Um das zu erreichen, treibt er die Formauflösung weiter als die Generation von 1830 und operiert in höherem Maße mit den Effekten des Lichtes, der Strahlungen und Reflexe, der Dunsterscheinungen. All das nützt er in feinfühliger Weise für den Stimmungswert seiner Bilder aus. Man darf vielleicht sagen, er holt mehr aus der Natur heraus und trägt weniger in sie hinein als die Barbizon-Meister. Damit wird er um einen Grad realistischer, und das gerade macht auf die jüngere Generation der Franzosen einen so großen Eindruck.

Aus verschiedenen Anzeichen läßt sich entnehmen, wie stark die Anregung war, die von ihm ausging. Boudin war einer der ersten, der von ihm lernte. Seit Anfang der sechziger Jahre arbeiteten sie an der Küste der Normandie zusammen. In seinen Versuchen, die atmosphärischen Phänomene an den

Meeresufern malerisch zu bewältigen wurde Boudin durch Jongkind bestärkt. Er selbst sagt: „Ich zog davon Nutzen, um auch durch die Pforte zu gehen, die er sich erzwungen hatte, und ich begann, wenn auch noch schüchtern, meine Seestücke anzubieten." In dem Malerkreise, der sich an der Küste der Normandie traf, machte Jongkind Aufsehen. Durch Boudin wurde auch Claude Monet mit seiner Kunst bekannt. Nach und nach bemerkte man, welche Rolle er gespielt hat, indem er dem modernen Impressionismus die Bahn bereitete. Gelegentlich des Salons von 1882 schrieb Edmond de Goncourt: „Etwas frappiert mich, das ist der Einfluß Jongkinds. Jede Landschaft, die augenblicklich einen Wert hat, stammt von diesem Maler ab, entlehnt ihm seine Himmel, seine Atmosphären, seine Terrains. Das springt in die Augen und ist noch von niemandem gesagt worden."

Allgemeiner bekannt ist Jongkind bei seinen Lebzeiten nicht gewesen. Er war eine schwierige Natur, litt an Anfällen von Trunksucht und Wahnsinn, und kam nie dazu sich durchzusetzen. Erst als nach seinem Tode sein Lebenswerk in den Handel und in die Öffentlichkeit kam, wurde man sich in weiteren Kreisen bewußt, was er für eine Bedeutung hatte. Er hatte das Unglück, in einer Zeit, in der er ein Führer war, nicht hervorgetreten zu sein. Und später hat dann der moderne Impressionismus mit Claude Monet an der Spitze das Problem, das sich Jongkind gestellt hatte, vertieft und klar formuliert. Von dieser Seite wurde er in seiner letzten Zeit dann wieder beeinflußt. Er wandte sich außer der freien Landschaft auch dem Stadt- und Straßenbilde zu. Neben der Ölmalerei pflegte er das Aquarell. Ausgezeichnetes hat er in dieser in der heimatlichen Tradition wurzelnden Kunst geleistet und die Franzosen, bei denen sie sich nie ganz einbürgern konnte, durch die feinen Wirkungen, die er dem Material zu entlocken wußte, entzückt. Auffassung und Technik ist bei ihm durchaus impressionistisch. Claude Monet brauchte nur noch die Helligkeit dazu zu bringen.

In viel stärkerer Weise hat Vincent van Gogh (1853—1890) das internationale Interesse gefesselt. Auch er bei seinen Lebzeiten ein nahezu Unbekannter. Aber sobald nach seinem Tode das was er geschaffen allmählich ans Licht trat, war der Eindruck, der von dieser Malerei ausging, in den meisten europäischen Ländern ein ungewöhnlicher und packender. Van Gogh ist eine von den problematischen Erscheinungen unserer Zeit, mit der man sich auseinandersetzen muß, ob man ihr Sympathie entgegenbringt oder nicht. Holländer von Geburt, reiht er sich mehr in die Entwicklung der französischen Kunst ein als der holländischen.

Er ist zunächst auf dem Boden der Haager Schule erwachsen. Als

JONGKIND: HAFEN

Anfänger sah er sie auf ihrer Höhe und machte sich mit ihren Resultaten vertraut. Als er sich aber zur Selbständigkeit durchgerungen hat, gelangt er zu der Überzeugung, daß ein ganz anderer Weg zu begehen sei. Er sagt: „Ich glaube an die absolute Notwendigkeit einer neuen Kunst der Farbe und der Zeichnung." Er gehört wie Nietzsche zu jenen Geistern, die umstürzen wollen und alles unter neuen Perspektiven betrachten. Das Schicksal beider hat auch eine gewisse Ähnlichkeit. Beide haben zurückgezogen im Ausland gelebt. Beide sind im Wahnsinn untergegangen.

Van Gogh war von Haus aus nicht zum Künstler bestimmt. Er machte verschiedene Berufe durch, ehe er seine künstlerische Begabung entdeckte. Er begann im Kunsthandel als Angestellter der Pariser Firma Goupil. 1876 finden wir ihn als Privatlehrer in England auf dem Lande. Nach Holland zurückgekehrt, geht er zum Buchhandel über. Aber bald drängt es ihn, sich für den geistlichen Beruf vorzubereiten. Von Amsterdam, wo er seine Studien dafür machte, geht er in das belgische Bergwerkrevier der Borinage, um den

Arbeitern das Evangelium zu predigen. Ein großer Zug von Menschenliebe lag in ihm. Er hatte eine tiefe Neigung zu den arbeitenden Klassen und war von sozialen Gedanken erfüllt. Für Zolas soziale Romane hegte er die größte Bewunderung. Reflexionen darüber begleiten ihn sein ganzes Leben. Den Weg zum Verständnis Christi findet er durch das soziale Gefühl. Er bewundert ihn, wie er es in einem seiner Briefe ausdrückt, als den großen Künstler, der in lebendigem Fleisch und Bein bildet. In seiner Seele lagen die Möglichkeiten tiefer religiöser Schauer, die auch durch den Anblick der Natur erweckt wurden. Sein Naturgefühl steigert sich zum Mystischen.

Man muß die Inbrunst dieser Seele erfaßt, man muß seine Briefe gelesen haben, um ganz zu begreifen, was er mit seinen neuen Kunstmitteln eigentlich wollte. Was zuerst willkürlich und abstrus erscheint, gewinnt dann eine andere Färbung und Bedeutung. Er war ein echter Nordländer, dem es auf Kraft des Ausdrucks ankam. „Ich will vor allem einen starken Ausdruck erzielen," schreibt er in einem Briefe.

Der Entwicklungsprozeß, den er durchgemacht hat, bis er zu seiner so ganz eigenartigen Kunstauffassung gelangte, ist sehr merkwürdig. Nachdem ihn bei den Bergarbeitern der Borinage die Sehnsucht Künstler zu werden ergriffen hatte, bildet er sich zum großen Teil selbständig aus. Nur kurze Zeit versucht er es ein paarmal mit methodischem Studium und Unterricht. Bei Mauve, der ein entfernter Verwandter von ihm ist, will er sich Rat holen; aber sie kommen nicht miteinander aus. Das meiste erreicht er durch eigene Arbeit auf dem Lande. Er malt Bauern, Arbeiter, Herden, Landschaften, Stilleben. Es ist seine naturalistische Epoche. Seine Malerei ist zu dieser Zeit in einem schweren trüben Ton gehalten. Er kannte noch nichts anderes als die Tonigkeit der holländischen Schule. Schon jetzt ist es ihm darum zu tun den inneren Gehalt eines Vorwurfs auszuschöpfen. Die Lebensschwere, den gedrückten Zustand einer Arbeiterfamilie bringt er in einem Bilde wie den „Kartoffelessern" zu krassem Ausdruck, und er streift schon zuweilen das Groteske. Er hat einmal gesagt, der Unterschied zwischen der alten und der modernen Malerei scheine ihm darin zu liegen, daß diese eine Tätigkeit in ihrem Elan wiedergäbe, eine Tätigkeit um der Tätigkeit willen suche, daß sie wirklich arbeitende Menschen darstelle. Als Vorbild sah er damals besonders Millet an, den er nach Abbildungen kennen gelernt hatte und verehrte. In seiner Kunst schienen ihm die sozialen Ideale, die ihm vorschwebten, verkörpert. Es gibt von ihm aus jener Zeit Zeichnungen von Figuren aus den arbeitenden Klassen, die in der Größe der Konzeption und Ausdrucksfülle der Bewegung etwas Ergreifendes haben.

Alles verändert sich für ihn, als er im Jahre 1886 den Boden von Paris betrat. Hier wurde er mit ganz anders farbig gehaltenen Werken, als er sie in seiner Heimat gesehen hatte, bekannt. Delacroix, die Impressionisten traten in seinen Gesichtskreis. Alles, was damals in Paris modern war, nimmt er mit vollen Zügen auf. Für Delacroix hat er immer eine große Bewunderung behalten und er schlägt selbst den Einfluß, den er auf ihn ausgeübt hat, sehr hoch an. Bei ihm fand er die Fähigkeit durch die Farbe zu akzentuieren, die Farbe an sich als Ausdrucksmittel und mit symbolischer Bedeutung zu verwenden. Die Kraft und den großen Stil in der Linienbewegung schätzt er an Millet und Daumier, an die sich verschiedentlich Anklänge in seinen Werken finden. Noch in späteren Jahren hat er Milletsche Motive in seine Farbensprache umgesetzt.

Der Linienausdruck, den er an den beiden Franzosen bewunderte, zog ihn auch zu den Japanern hin. Bei ihnen stieß er außerdem auf eine Vereinfachung der Farbe, die ihn neue Wege wies. Er kopierte japanische Holzschnitte, um sich in ihre Darstellungsweise einzuleben. Das dekorative Element, das ihm hier entgegentrat, wollte er in neuer Weise für die europäische Malerei ausnutzen. Nicht selten begegnen japanische Reminiszenzen in seinen Werken. Er sagt selbst einmal von einem Bilde: „Es sieht nicht japanisch aus und doch habe ich in Wahrheit nie etwas so Japanisches gemalt."

Während des Aufenthaltes in Paris wandte er sich dem Pleinairismus mit ganzer Seele zu. Die graue tonige Malweise, die noch die ersten dort entstandenen Arbeiten, Straßenszenen und Landschaften aus der Umgegend, zeigen, wird aufgegeben. Im Wettstreit mit seinen Freunden Gauguin und Émile Bernard versucht er sich in einer konsequenten Hellmalerei. Er probt die verschiedenen Techniken aus, die von Monet ins Leben gerufene und die eben von Seurat geschaffene neoimpressionistische.

Im Februar 1888 zog er der Sonne entgegen in die Provence nach Arles.

Als Vincent Paris verließ, betrachtete er sich als einen Mitstrebenden in der großen impressionistischen Bewegung. Und noch seine Briefe aus der Provence lassen herausklingen, daß er die Sache des Impressionismus, die sein Bruder, der Kunsthändler, in Paris geschäftlich vertrat, für seine eigene und für eine gemeinsame hielt. Aber es wurde ihm bald klar, daß er einen Weg einschlug, der von dem Impressionismus der Pariser Gruppe abführte. Er schreibt: „Es sollte mich gar nicht wundern, wenn die Impressionisten binnen kurzem an meiner Arbeit viel auszusetzen hätten, die ja auch mehr durch Delacroix' Einfluß als durch den ihren bestimmt worden ist." Und an einer andern Stelle später: „Nur fange ich jetzt an, eine vereinfachte

Technik zu suchen, die vielleicht nicht impressionistisch ist. Ich möchte so malen, daß zur Not jeder, der Augen hat, klar darin sehen könnte." Er hatte erkannt, daß die extreme impressionistische Methode in eine Sackgasse führte. Einen Eindruck bis aufs äußerste sich auflösen zu lassen und mit immer mehr Lichtnuancen und Reflexchen zu belasten, worauf Monet und Renoir lossteuerten, darin sah er nicht das Endziel der modernen Malerei. Er ging auch von der Impression aus und wollte dieser eine möglichst packende Gestaltung geben. Aber für ihn gliederte sich das Stück Natur, auf das sein Auge gerichtet war, von vornherein in großen Massen und stark akzentuierten Abschnitten. Er hat einmal gesagt, er brauche das Bild nur aus der Natur herauszuschälen. Die Art dieses Herausschälens hatte etwas Geometrisches. Will man es mit einem Wort bezeichnen, so darf man vielleicht sagen: er sah ornamentaler als die Impressionisten. Darin berührt er sich mit Cézanne. Dieser Zug zum Ornamentalen und Dekorativen geht auf die Gewinnung einer neuen Umsetzung von Impressionen.

Im Süden trat ihm die Natur in den kräftigen lebhaften Farben entgegen, die er für seine Kunst ersehnte. Hier bildete er unter beständigem Malen im Freien und unter unsäglichem Ringen den Stil aus, der Farbenklarheit und Formklarheit verbinden wollte und von dem Feuer einer leidenschaftlichen Seele durchglüht wird. Es ist ihm vor allem darum zu tun, die ganze Stärke seines Fühlens in seiner Kunst niederzulegen. Und dazu bedarf es der Arbeit im ersten Affekt. Man muß die Furia der schöpferischen Stunde nicht verrauchen lassen. So schnell nur der Pinsel vermag, soll das Naturbild, das das Auge vor sich hat, in Farben umgesetzt werden. Auch wenn man etwas verhaut, darauf kommt es nicht an. Jedwede Hast ist verstattet, um nur den Eindruck in der denkbar stärksten und konzentriertesten Fassung festzuhalten. „Es ist doch ein schnurriges Ding mit dem Auftrag, dem Pinselstrich, draußen, bei Wind und Sonne, wenn einem die Leute über die Schulter gucken, da malt man drauf los, bis die Leinwand voll ist, als ob der Teufel hinter einem stünde. Und gerade dabei erwischt man das, worauf es hauptsächlich ankommt. Das ist das ganze Kunststück." Dieses gesteigerte Tempo, dieses Rasen ist so bezeichnend als Element seiner Malerei.

Vincents Haupttätigkeit erschöpft sich meist in dem Fixieren des ersten Eindrucks. Er hat vornehmlich Studien und Bilder hinterlassen, die dem Rausch der ersten Eingebung ihre Entstehung verdanken. Manches ist in einer Sitzung und in einem Zuge zu Ende geführt worden. Man fühlt sich in den wilden Schöpfungsprozeß einer unruhigen Künstlerseele hineingerissen. Etwas Faszinierendes und manchmal auch Beängstigendes geht davon aus.

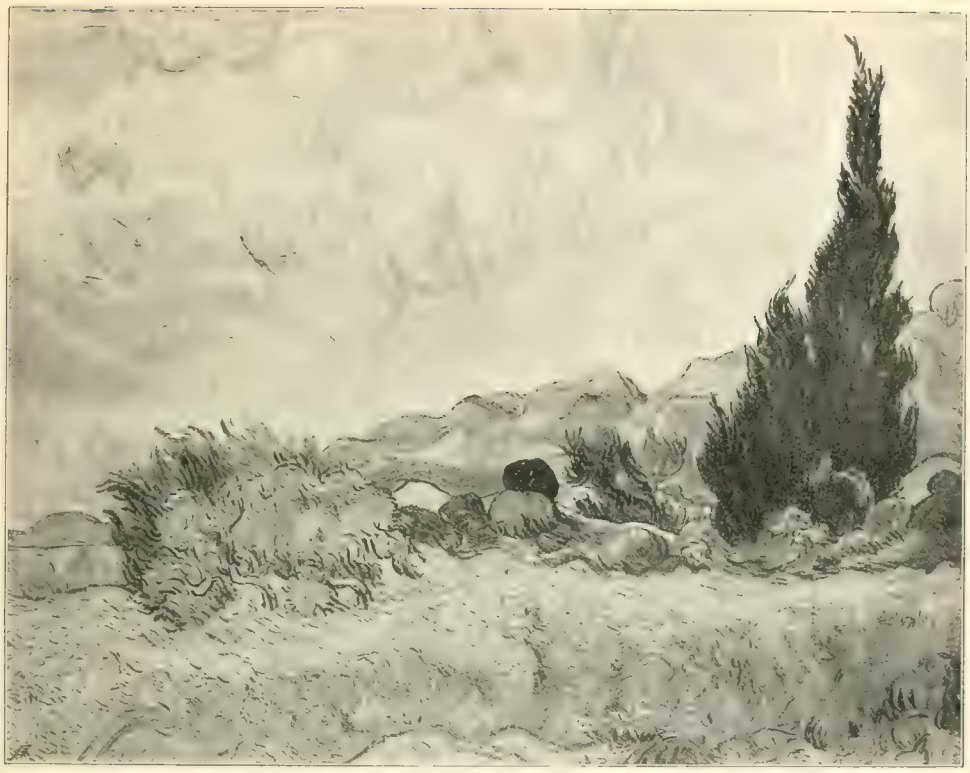
Um den Ausdruck zu höchster Intensität zu steigern, scheut van Gogh nicht vor Übertreibungen zurück. Er verwendet diese als bewußtes Kunstmittel. Viele Künstler übertreiben in der Studie, um die Hauptwirkungsfaktoren festzulegen. Die Ausführung sucht das dann auszugleichen. Vincent hatte selbst schon das Gefühl, das Publikum könnte seine Steigerungen als Karikatur aufnehmen. Es lag in seiner Veranlagung ein nicht zu bändigender Drang jeden Ausdruckswert auf die Spitze zu treiben. Eine feine Grenze trennt den letzten Grad des Charakteristischen von der Verzerrung. Manche Schöpfungen Vincents wird auch der sympathische Beurteiler als karikiert empfinden. Dieses Losstürmen auf den bezeichnenden Ausdruck bewirkt aber auch die ungeheure Suggestionskraft vieler seiner Gebilde. Er weiß die Materie mit Leben zu erfüllen. Wenn er ein Paar Stiefel oder einen Stuhl malt, so wirken diese Dinge gleichsam wie Individuen und besitzen eine unheimliche Vitalität.

VAN GOGH: STIEFELN

Alle Gegenstände auf seinen Stilleben tragen sozusagen den Lebenstrieb einer spezifischen Formentfaltung in sich. Man betrachte daraufhin das Bild mit dem Tisch und allerhand Stücken aus der Junggesellenwirtschaft in Arles (Abb. S. 223). Diese Zwiebeln blähen wie von einer inneren Spannkraft getrieben ihre Schale, recken die Blätter. Wie jeder Gegenstand durch eine besondere Formenergie sein charakteristisches Gepräge erhält, so wird er auch in der ungebrochenen Kraft seiner Eigenfarbe vor Augen gestellt. Wuchtig prallen über der gelben Tischplatte die verschiedenen Farben gegeneinander: der blaue Leuchter, der rote Siegellack daneben, die rosa Zwiebeln, die braune Pfeife. Das ist wie von einer titanischen Faust ins Dasein geworfen.

Auch die Landschaften üben durch das bewegte Leben, das durch sie hindurchgeht, eine so starke suggestive Wirkung aus. Es ist, als wolle der Künstler die Lebens- und Funktionsgesetze der Schöpfung deuten, die Vegetation in den Ureigentümlichkeiten ihrer Schwellungen und Schwingungen kennzeichnen, den Odem einfangen, der den Wiesen entströmt, und sich des Windes bemächtigen, der die Kornfelder durchwühlt. In der Landschaft mit den Zypressen (Abb. S. 225) sucht er die Bewegungen des Terrains, das Kornfeld vorn und die sich hintereinanderschiebenden Hügelreihen mit den Wolkenzügen in einen Rhythmus zu bringen. Wie Flammen züngeln dazwischen die dunklen Zypressen in die Lüfte. Es ist etwas Rauschhaftes in dieser Natur.

Was ihm die Schwungkraft seines Geistes gab, war das Bewußtsein innerhalb einer starken Modernität zu stehen. In dem Kreise, in dem er groß wurde, ist er mit akademischen Gepflogenheiten nicht in Berührung gekommen. Er steht von vornherein auf dem Boden der modernen Kunst, die allein aus der Natur ihre Nahrung zieht. Das bloß akademisch Richtige einer Figur hält er in heutiger Zeit für gänzlich überflüssig, „wenn es ihr an dem wesentlich Modernen, dem intimen Charakter, dem eigentlichen ‚es ist geschaffen' gebricht". Seine Stoffe entnimmt er der ihn umgebenden Natur und dem Leben. Er meint, daß man alles damit ausdrücken könne. In einem Briefe setzt er dem Bruder auseinander, daß man, um Gefühle, wie sie durch die Bibel erregt würden, zu erwecken, nicht zu biblischen Stoffen zu greifen brauche. „Fraglos ist es brav und richtig, sich von der Bibel rühren zu lassen, aber die moderne Wirklichkeit hat so von uns Besitz ergriffen, daß, wenn wir selbst davon abstrahieren wollten, um die alten Tage wieder in unseren Gedanken aufleben zu lassen, die Ereignisse unseres Lebens uns aus dergleichen Überlegungen reißen, und unsere eigenen Abenteuer erfüllen uns



VAN GOGH: LANDSCHAFT
Berlin, Sammlung Franz von Mendelssohn

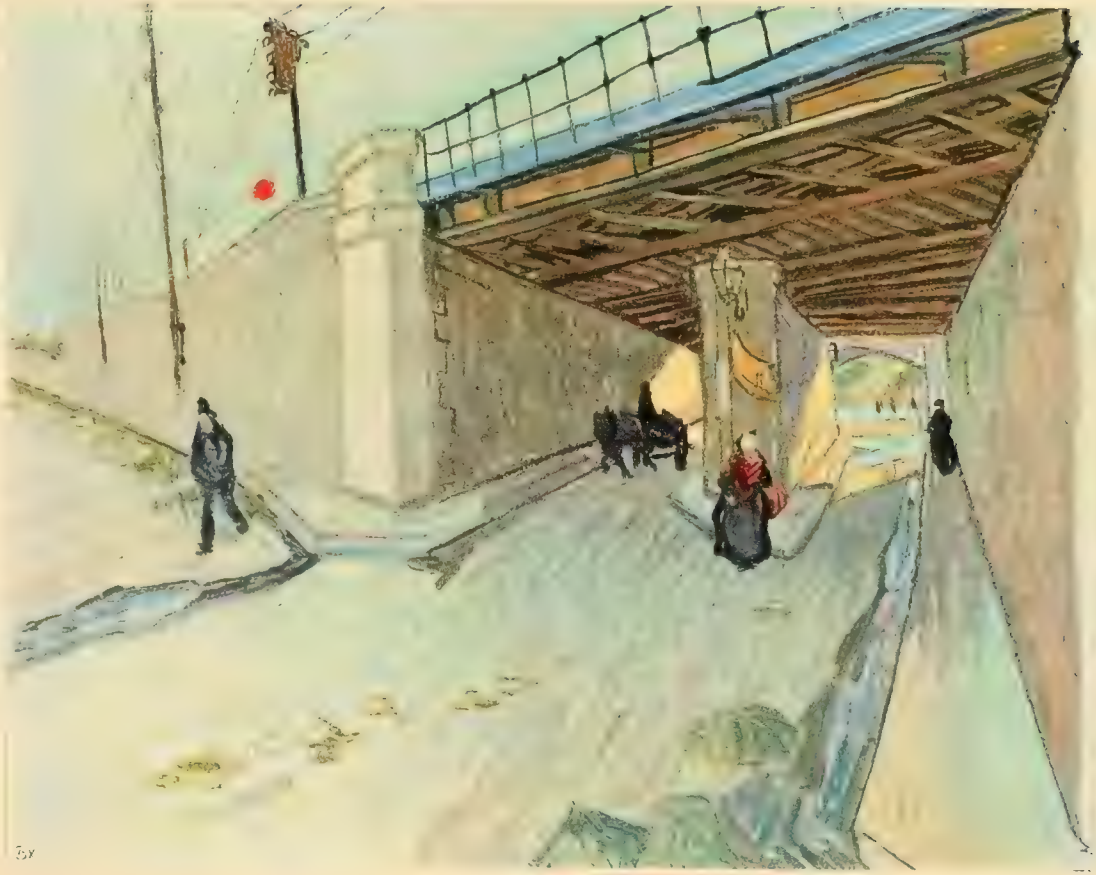
wieder mit den persönlichen Sensationen: „Freude, Ärger, Leiden, Zorn oder Lächeln."

Für sein Schaffen ist er ganz von der Natur und der Wirklichkeit abhängig. „Ich kann nicht ohne Modelle arbeiten," ruft er einmal aus. Aber das bloße „trockene Analysieren" der Natur ist nicht das, wonach sein Herz verlangt. Das Studium der Wirklichkeit ist nur das Vorstadium. Dann erst beginnt die eigentliche Phantasiearbeit. Der Anblick der Natur versetzt das Persönliche, Intimste der eigenen Brust in Schwingung. Und die Malerei ist ihm das Mittel, gleichsam diese Schwingungen in die Wirklichkeit zu projizieren. Durch das seelische Erfassen gesteigert, erhalten die Naturphänomene eine ganz besondere psychologische Färbung. Sie wachsen ins Phantastische. In dem Rhythmus schafft sich der Künstler eine Gefühlssymbolik. Die Phantasie-

leistung erscheint ihm als das Höchste. Mit Bedauern bemerkt er einmal, daß es ihm nicht vergönnt sei, ganz frei aus der Phantasie und aus dem Kopf zu malen. „Sicherlich ist die Phantasie eine Fähigkeit, die man entwickeln muß, denn sie allein setzt uns instand, eine begeisterndere und tröstlichere Welt zu erschaffen, als wir mit einem flüchtigen Blick auf die Wirklichkeit, die sich stets wandelt und schnell wie der Blitz vorübergeht, auffassen können." Dem Phantasieelement wird, je weiter er vorschreitet, ein um so größerer Spielraum eingeräumt. Und um so mehr entfernt er sich von den Problemen der französischen Impressionisten. Diese dämonische Phantasie verleiht seinen Arbeiten das Packende und ihre unheimlichen, aufregenden Reize.

Um das, was ihn bewegt, durch seine Malerei anschaulich zu machen, will er für die Farbe neue Gestaltungsmöglichkeiten schaffen. Er will alles durch Farbe bezeichnen. „Farbe sagt etwas durch sich selbst, das darf man nicht übersehen, das muß man ausnutzen." Um die höchste Kraft des Farbenausdrucks zu erhalten, muß man die Farbe vereinfachen. Immer wieder spricht er von einer Vereinfachung der Farbe, namentlich mit Hinblick auf die Methode der Impressionisten. Er will die Farbe kühn recht grell auftragen, da sie durch die Zeit doch gedämpft würde. Will man seine Technik mit einem Satz umschreiben, so darf man vielleicht sagen: er zeichnet mit der Farbe. Wie bei der Zeichnung jeder Strich gleich einen bestimmten Wert von vornherein fest bezeichnet, so mit seinem Farbenauftrag. Alles soll im ersten Anlauf festgelegt werden. Der Kontur spielt für ihn eine besondere Rolle. Welch ein Lebensdrang pulsiert durch die vibrierenden Farbenlinien. Das Verhältnis von Farbe und Valeur verändert sich vollständig im Laufe seiner Entwicklung. Wie bei Cézanne fällt später die Valeur als Tonwert für ihn fort. Er arbeitet mit Komplexen von Farbenqualitäten. Es gibt keine Abstufungen innerhalb des Tons, sondern nur Farbe gegen Farbe. Die Mischungsvorgänge infolge von Kontrasterscheinungen, auf die der Neoimpressionismus besonders das Augenmerk gerichtet hatte, macht er sich zunutze; aber die neoimpressionistische Technik hat er nicht aufgenommen. „Unmöglich, Valeur und Farben gleiche Bedeutung zu geben," hat er gesagt. „Man kann nicht gleichzeitig am Pol und am Äquator sein: man muß seinen Weg wählen, was mir auch hoffentlich gelingt und der meine wird der Weg der Farbe sein." Die durch Vereinfachung auf ein Höchstmaß von Ausdruck und Eindringlichkeit gebrachte Form ganz aus der Farbe heraus erstehen zu lassen, das ist für ihn das große Problem.

Seine Malweise differenziert durch den Farbenauftrag, der bald reliefmäßig erhaben ist, bald die Leinwand kaum überdeckt. Die Schichtungs-



verhältnisse, die Art, wie die Pigmentmassen im wahren Sinne geformt sind, das gibt bestimmte Wirkungsfaktoren und Anregungen. Für die höchsten Erhebungen hat er, wie er selbst berichtet, manchmal die Tuben auf die Leinwand ausgedrückt. Er hat niemals systematisch malen gelernt. Und er ist stolz darauf, daß er als Autodidakt sich eine ganz selbständige Methode schaffen konnte. Niemals wohl ist eine furiosere Technik gehandhabt worden. Es ist ihm nicht abzustreiten, daß er ganz neue Farbenerscheinungen aus der Natur herausgesehen und durchlebt hat. Diesen Eindrücken sucht er seine Technik anzupassen. Jeder Rest einer zusammenstimmenden Palettenmalerei ist bei ihm geschwunden.

Er war bei seinem Kolorismus auch darauf bedacht, durch die Symbolik der Farben zu wirken, wie man aus seinen Äußerungen entnehmen kann. Die Farbe an sich soll eine Stimmung vermitteln. Sie soll zur Beruhigung und als Stimulation dienen. Einmal gelegentlich einer Darstellung seines Schlafzimmers spricht er davon, daß durch die bloße Farbe dem Beschauer die absolute Ruhe und der Schlaf suggeriert werden solle. Ein anderes Mal, als er eine Landschaft von sich geschildert hat, bemerkt er, „daß diese Kombination von Englischrot, von dem durch Grau verdüsterten Grün, von schwarzen Strichen, die die Konturen zeichnen, ein wenig jenes Angstgefühl hervorruft, an dem oft manche meiner Unglücksgenossen leiden". Die Farbensymbolik, der Goethe in seiner Farbenlehre bekanntlich ein so weitgehendes Interesse schenkte, wird als bewußtes Kunstmittel von ihm verwendet.

Alle seine Bestrebungen sind darauf gerichtet, einem materialistischen Naturalismus entgegenzuarbeiten. Er will darüber hinaus; er will zu einem Stil gelangen. Ein Sehnen nach Stil geht durch sein Schaffen. Er wünscht einen Stil für die Farbe.

Auch bestimmte dekorative Ziele hat er dabei im Auge. Er muß, wie er sagt, ein Bild im Rahmen vollenden, um für die ästhetische Verbindung von Bild und Rahmen zu sorgen. Seine Stilleben denkt er sich als Dekorationen. Er träumt davon, zusammenhängende Serien dekorativer Bilder zu schaffen, Landschaften und Stilleben. Und als Ideal schwebt ihm vor, daß nicht ein Künstler allein für sich arbeiten, sondern eine ganze Anzahl sich vereinigen solle, um große dekorative Aufgaben zu lösen wie in den Tagen der Renaissance. Ein künstlerischer Sozialismus scheint ihm erwünscht. Das Stilbedürfnis führt zur Unterdrückung des Individualismus und zu dem Wunsch nach Zusammenwirken verschiedener Kräfte für große gemeinsame Zwecke.

Wenn man sein Stoffgebiet überblickt, so bemerkt man, daß er alles was er um sich sah malte. Landschaften, Figurenbilder, Stilleben gehen nebeneinander her. Aus den prosaischsten Erscheinungen hat er phantastische

Farbenvisionen gewonnen. Wie weiß er uns mit einem Bilde wie der Eisenbahnbrücke (Farbentafel) ganz in seinen Bann zu ziehen. Was für Linien- und Farbenspiele sind da angesichts des jeder äußeren Schönheit anscheinend baren Stückes Natur vor seinen Augen lebendig geworden. Der komplizierte Mechanismus wird durch eine gleichsam geometrische Einteilung und Kontrastierung verschiedenfarbiger Flächenausschnitte vereinfacht und akzentuiert. Ungeheuer stark ist die Illusion der Tiefe, ohne Anwendung irgendeines Schattendunkels. Das Rot der Signalscheibe hat etwas Erschütterndes und gibt einen Begriff von der symbolischen Kraft seiner Farbe.

Der Menschendarstellung mußte das Temperament des Künstlers gefährlich werden, indem er zu viel von seinem Eigensten hineinlegte und den Ausdruck zu stark übertrieb. Er hat seine Gestalten nicht vornehmlich aus ihrem Wesen heraus, sondern unter dem Zwange starker Assoziationen, die sich für ihn an sie knüpften, gegeben. Öfter hat er sie in der Art der Ostasiaten sozusagen wie ausdrucksvolle Arabesken behandelt. Schon durch die Bewegtheit der Pinselzüge und den Verlauf zuckender und flammender Kurvaturen suchte er die vitale Energie zu treffen. Er ging auch hier mit größter Impulsivität gerade auf sein Ziel los. Das höchste Maß von Lebensgefühl, in den Eindruck eines charakteristischen Augenblicks zusammengepreßt, soll durch die malerische Behandlung zur Anschauung gebracht werden. Man betrachte sein Selbstbildnis vor der geblümten Wand (Abb. S. 229). Wie der Kopf vor die auffallende Musterung des Hintergrundes gesetzt ist, das hat etwas Barbarisches. Aber es ist die Barbarei einer Urkraft. Der Gegenpol einer durch Whistler vertretenen kultivierten Geschmacksläuterung. Die koloristische Durchbildung erfolgt nicht durch enge Anlehnung an das in der Natur Gegebene, sondern durch kühne und gewaltsame Umsetzungen, Umschreibungen, Steigerungen. Ohne Übergänge sind die Farbenflecke grell gegeneinander gestellt. Man findet die unerwartetsten Kombinationen. Bei der Charakterisierung neigt er immer dazu den Bogen zu überspannen. Alle Formen verbiegen sich sozusagen nach der negativen Seite. Dadurch kommt in eine Anzahl von Figuren ein grotesker Zug wie bei Cézanne.

Als Zeichner hat sich van Gogh auch einen ganz eigenen Stil geschaffen. Um eine rein zeichnerische Behandlung bemüht er sich hier. Er schreibt einmal: „Meine Zeichnungen sind mit einem Schilfrohr gemacht, das wie ein Gänsekiel gestutzt ist." Die Ausdrucksfähigkeit seiner Linie tritt hier glänzend hervor. Man findet dieselben feurigen und flammenden Züge wie in den Gemälden. Alle Wirkungsmittel liegen in den Strichen und den von ihnen eingeschlossenen Aussparungen des weißen Papiers. Dadurch

wird die größte anschauliche Klarheit und zugleich eine ergreifende Monumentalität erreicht. In der Einfachheit und Kürze der Abstraktionen, der Intensität der Wirkung steht er manchmal Rembrandt nahe. Die Japaner haben die Ausbildung seiner Zeichentechnik ebenfalls stark beeinflußt. Es gibt Holzschnitte von Hiroshige, die erkennen lassen, wie dieser durch die Art seiner Strichführung und durch seine Flächendisposition auf ihn eingewirkt hat. Ein Gefühl von Weite und Räumlichkeit wird mit sehr einfachen Mitteln erweckt. Kein anderer Moderner hat Landschaftszeichnungen von solcher Freiheit und Größe geschaffen.

VAN GOGH: SELBSTBILDNIS

In seinen Zeichnungen erreicht van Gogh die stärkste Geschlossenheitder Wirkung. Er gehört zu den impulsiven Naturen, den ruhelosen Geistern, die niemals zu einer abgeklärten Form für ihre Gesichte gelangen. Er sah sich selbst auch nur als einen Vorläufer an für die Kunstanschauung, die er vertrat. Der Schwächen, die in seinen Versuchen steckten, ist er sich bewußt gewesen. „Die Figur, die ich mache," schreibt er einmal, „ist gewöhnlich schon für meine eigenen Augen abscheulich, wieviel mehr erst für die Augen anderer." In ähnlichem Sinne vertraut er sich an anderer Stelle dem Bruder: „Ich liebe nicht diese

Häßlichkeiten in unseren Bildern (Gauguins und seinen eigenen), außer insoweit, daß sie uns den Weg weisen. Unsere Pflicht ist aber, daß wir sie selbst nicht dulden dürfen, noch viel weniger sie aber anderen zumuten."

Etwas Fragmentarisches ist es, was er in die Welt gesetzt hat. Durch widrige Umstände und die Not des Lebens, mit der er beständig zu kämpfen hatte, ist sein ganzes Wesen aufgepeitscht worden. Seine Kunst steht unter dem Druck einer Monomanie. Inwieweit das Pathologische hineinspielt, wird eine künftige Zeit erst völlig zu klären haben.

Die Formel, die van Gogh für die Lösung neuer malerischer Aufgaben aufgestellt hatte, übte aber auf das folgende Geschlecht eine große Anziehungskraft aus. Sie traf den Wunsch der Zeit. Er war ein Mitarbeiter in jenen Bemühungen, die darauf hinzielten die Malerei durch einen dekorativen Stil zu befruchten.

VAN GOGH: ZEICHNUNG

DEUTSCHLAND

An der großen koloristischen Bewegung, die seit dem 16. Jahrhundert über Europa hinging, hat Deutschland infolge verschiedener Umstände keinen wesentlichen Anteil genommen. Es ist, als ob sich die Kunst des Malens hier mit dem Aussterben der Gotik erschöpft hätte. Auf die altdeutsche Malerei folgte so bald keine neudeutsche.

In der altdeutschen Malerei fehlten die Vorbedingungen für eine impressionistische Gestaltung von Naturbildern. Die Künstler standen unter einem bestimmten Formenzwange und arbeiteten mit gewissen in der Gotik wurzelnden Linienvorurteilen die Natur um. Das schloß ein Sichhingeben an die Wirklichkeit von der Art, wie es für das Zustandekommen einer impressionistischen Darstellungsweise notwendig ist, aus. Ein den optischen Valeurs nachgehender Kolorismus ist in der altdeutschen Kunst nicht zur Herrschaft gelangt. Die Stärke eines Dürer liegt gewiß nicht in dem eigentlich Malerischen. „Impressionismus ist der Gegenpol von Dürerscher Kunst," sagt Wölfflin mit Recht. Und auch Matthias Grünewald, den man gemeinhin einen Koloristen zu nennen pflegt, ist das doch nur in einem bestimmten Sinne und bis zu einem gewissen Grade. Von einem impressionistischen Element kann bei seiner Malweise nicht die Rede sein. Er geht ebensowenig wie seine Landsleute von der Gesamtheit einer Erscheinung aus, sondern koordiniert verschiedene Teile zu einem Ganzen. Die einzelnen Stücke werden durch scharfe Trennungslinien gegeneinander abgegrenzt. Das geht so weit, daß die Umrandung stellenweise eine andere Farbe erhält, als das Stück, zu dem sie gehört. Die Charakterisierung des Stofflichen beruht auf einer minutiösen Detailbezeichnung. Jedes einzelne Haar wird sauber umschrieben. Auch bei der als malerische Glanzleistung und als Lichtphänomen bewunderten Auferstehung Christi des Isenheimer Altars tritt das Konstruierte in der Farbengebung deutlich hervor. Alle Farben sind klar auseinander

gelegt und gesondert. Wo sich das Leichentuch aus dem Sarkophag herauswindet, zeigt es ein krasses Hellblau mit grellen weißen Lichtern. An der Glorie und dem Körper Christi sind die Farben dekorativ willkürlich gegeneinander gestellt. Die Erscheinung ist nicht aus einer koloristischen Impression heraus geboren, aus ihr heraus entwickelt. Das Malerische wird sozusagen nachträglich durch das bunte Ausfüllen eines zeichnerischen Gerüstes erzeugt. Und daß wir es hier nicht mit einer impressionistischen Sehbegabung zu tun haben, ergibt sich auch aus den Zeichnungen, die der Meister hinterlassen hat.

Die altdeutsche Maltechnik führte in eine Sackgasse. Künstler wie Baldung, Cranach, Altdorfer sind alle im Lauf ihres Lebens zurückgegangen und haben das Beste in ihrer Jugend geleistet. Auf die wenig belangreichen Ansätze zu impressionistischer Gestaltung bei den Meistern der Donaugegend einzugehen ist hier nicht der Ort. Die neue von Venedig ausgehende Valeurmalerei, die in Europa das treibende Element für die weitere Entwicklung wurde, fand in Deutschland nicht wie in den Niederlanden verständnisvolle Aufnahme. Keine überragende künstlerische Individualität trat auf, die sie handhabte. Am Ende des 16. Jahrhunderts war die deutsche Malerei auf einem Tiefstand, den sie lange nicht überwunden hat. Eine fortlaufende Tradition wie etwa in Frankreich kam nicht zustande. Man kann nicht sagen, der Dreißigjährige Krieg habe unsere Tradition vernichtet, da es eine wirklich fruchtbare für die Malerei überhaupt nicht gab.

Das 18. Jahrhundert, das Frankreich in der Rokokomalerei eine so hohe Blüte brachte, ging für Deutschland nahezu leer aus. Alle größeren Aufgaben fielen Ausländern zu. Und die heimischen Arbeiter richteten sich im wesentlichen nach Fremdem. Erst gegen Ende des Säkulums trat eine bedeutendere koloristische Erscheinung auf in dem Schweizer Anton Graff (1739—1813), der sich in Dresden niederließ und auf dem Gebiete der Porträtkunst eine führende Rolle nahm. Die große Bedeutung Graffs für die deutsche Malerei liegt darin, daß er sich nach und nach von den Konventionen des Rokoko befreite und seine Bildvorstellungen unmittelbarer aus der Naturanschauung ableitete. Von dem Geist und der Frische des Fühlens, die in der deutschen Aufklärung hervortreten, ist etwas in seine Kunst übergegangen. Er hat den Realismus des 19. Jahrhunderts angebahnt. Sein kerniger, echt malerischer Vortrag hat seinen Zeitgenossen die Augen für koloristische Werte geöffnet.

Die Fortschritte, welche die Malerei in Deutschland machte, sind nicht so leicht zu übersehen wie in Frankreich. Da es hier nicht ein alles an sich ziehendes Kunstzentrum gab wie Paris, so sind die Fäden verwickelter und

nicht so einfach bloßzulegen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, all die vielfältigen Erscheinungen, die unser Thema berühren, innerhalb der verschiedenen größeren und kleineren Kunstzentren zu verfolgen, sondern wir müssen uns damit begnügen, die einzelnen Phasen der Entwicklung in einigen charakteristischen Repräsentanten vorzuführen. Der Standpunkt, den wir dabei einnehmen, kann nur der sein, die Entwicklungstendenz in bezug auf das impressionistische Problem klarzustellen. Wenn eine kulturgeschichtliche Entwicklung veranschaulicht werden soll, muß man sich zunächst die Frage vorlegen, mit Rücksicht auf welches Resultat man die Entwicklung betrachten will. Zeitlich sich folgende Komplexe von Erscheinungen können ja unter verschiedenen Gesichtspunkten entwicklungsgeschichtlich vorgeführt werden. Auch die Einteilung und Periodisierung ist in das Belieben des Historikers gestellt und nichts Stabiles. Er muß sich nur darüber klar sein, was als das Objekt seiner genetischen Untersuchung zu gelten hat. Man kann, um nur ein Beispiel zu erwähnen, eine kulturgeschichtliche Entwicklung mit Rücksicht auf die herrschenden Tendenzen betrachten oder hinsichtlich der Unterströmungen, die entweder, so weit unsere Kenntnis reicht, immer Unterströmungen bleiben, oder aber in einem Zeitpunkt mit voller Gewalt an die Oberfläche treten. Die Gegenwart steht immer in einer Entwicklung, deren Richtung und Resultate sich nicht vorausbestimmen lassen.

Indem wir den Verlauf der deutschen Malerei im Hinblick auf das impressionistische Problem verfolgen, kennzeichnen wir unsern Standpunkt als einen einseitigen und sagen damit nicht, daß wir in diesen Entwicklungsverlauf die Haupttriebkraft einer ganzen Kulturbewegung verlegen. Ganz falsch wäre es, wollten wir uns für die Beurteilung der deutschen Verhältnisse unsere Maßstäbe aus Frankreich holen. In gewissen großen Zügen geht die Entwicklung parallel. Aber jede Phase hat in beiden Ländern ihre besonderen Nuancen. Und die Akzente liegen ganz verschieden verteilt. In Deutschland hat z. B. die heute vielfach noch sehr falsch beurteilte Romantik eine viel weitertragende Bedeutung und längere Dauer. Man mache sich nur klar, daß das Programm der Romantik erst mit Böcklin und Richard Wagner zur Erfüllung gelangt.

Vorbedingungen für eine impressionistische Darstellungsweise wurden in Deutschland durch einen erstarkenden Realismus und gewisse ästhetische Postulate der Romantik, auf die schon im ersten Bande hingewiesen wurde, geschaffen. Eine realistische Bewegung ging mit einem Nationalwerden der deutschen Malerei um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts Hand in Hand. Man emanzipierte sich von dem Fremden, das der Kunst der vorhergehenden

Zeit ihr Gepräge gegeben hatte. Die Natur der Heimat und ihre Menschen erhalten ein neues Interesse. Die Richtung auf das Nationale wurde von der Romantik propagiert. Dieses Nationalwerden ist eins der größten Momente für die deutsche Kunst. Auf solchem Boden erwuchs ein neues Wirklichkeitsgefühl. Während sich ein Hauptstrom der jungen deutschen Kunst nach dem Süden, nach Italien ergoß, und in der römischen Kolonie durch das nazarenische Programm bestimmte Bedingungen geschaffen wurden, erfolgte in der Heimat die Ausbildung eines bescheidenen nationalen Realismus, der viel weniger Beachtung fand. Ein Grad von Intimität, von Tiefe und Gefühl im Erfassen der Dinge wurde erreicht, wovon das 18. Jahrhundert noch keine Ahnung hatte. Wesentlich aus eigener Kraft hat der Norden diese Naturanschauung und die Mittel der Darstellung gewonnen.

Ein anderes Aussehen erhält dann die deutsche Malerei, nachdem Frankreich zur Zeit der Romantik mit der Aufstellung eines neuen Kolorismus vorangegangen war. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt ein auf koloristische Errungenschaften sich stützender Realismus in Deutschland durchzudringen. In der letzten Phase der Entwicklung wird dann der impressionistische Pleinairismus als ausgesprochenes Problem von Frankreich rezipiert.

Auf diese Etappen mit ihren verschiedenen impressionistischen Versuchen wollen wir einen Blick werfen.

Der Umschwung, der sich um die Jahrhundertwende vollzog, zeigt sich wie beim Bildnis so auch bei dem anderen sich unmittelbar auf Wirklichkeitseindrücke stützenden Gebiete: der Landschaft. Die Ausbildung eines Impressionismus geht der Entwicklung der Landschaftsmalerei im großen und ganzen parallel.

Was am Anfang des Jahrhunderts in der Luft lag, fühlte der feinsinnige Hamburger Maler Philipp Otto Runge (1777—1810) deutlich heraus. Er lebte in den Jahren 1801 bis 1804 in Dresden, verkehrte hier mit Tieck und erfuhr einen starken Einfluß durch die Ideen der Romantik. Aus seinen Briefen und Schriften ist man über seine Gedanken, Pläne und Probleme gut unterrichtet. Wie die literarischen Romantiker will er eine Kunst ins Leben rufen, in der ein Gefühlsausdruck stark zutage tritt. Er ist von dem romantischen Unendlichkeitsgefühl erfüllt. Was die Seele in ihren Tiefen birgt, soll durch das Kunstwerk zur Anschauung gebracht werden. Eine Vorliebe für einen mystischen Symbolismus verrät eine Gruppe von Arbeiten, die er hinterlassen hat. Den herrschenden Klassizismus und das unbedingte Vorbild der Antike lehnte er ab.

Die Bedeutung einer aufkommenden Landschaftsmalerei hat er zuerst

erkannt oder doch wenigstens deutlich ausgesprochen. Im Februar 1802 schreibt er aus Dresden: „Es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? Sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterey, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen?“ Und ein anderes Mal heißt es: „Und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder entstehen könnte, das ist in der Landschaft.“ Seine Anschauungen über Landschaftskunst decken sich zum Teil mit denen von Tieck. Er sieht in den Gegenständen der Natur Symbole menschlicher Gefühle und Empfindungen. Nachdem er in einem Briefe an Tieck von der Historienmalerei gesprochen hat, fährt er fort: „Die Landschaft bestände nun natürlich in dem umgekehrten Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen, und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“ Diese Art von Natursymbolik ist für die Auffassung der Romantik sehr bezeichnend.

Runge ist innerhalb der Entwicklung der deutschen Kunst bedeutsamer durch seine Ideen und Ahnungen als durch seine wirklichen Leistungen. Es war seine Absicht, eine Malerei der Landschaft, des Bildnisses und der Allegorie auf Grund einer neuen Naturanschauung und mit neuen koloristischen Mitteln zu schaffen. Dazu fehlte ihm aber ein souveränes Können; und sein Wirken wurde auch im besten Mannesalter durch den Tod abgebrochen. Er hat viel über Farben nachgedacht, eine Farbentheorie verfaßt. Goethe hat bekanntlich eine Abhandlung von ihm in seine Farbenlehre aufgenommen. Ein Bahnbrecher des modernen Kolorismus und Pleinairismus, wie man gemeint hat, ist er nicht gewesen. Man darf Absichten und Versuche nicht für die Erfüllung nehmen. Er hat sehr charakteristische, aber im Ausdruck zum Teil etwas outrierte Bildnisse geschaffen. Wo er Lichtphänomene zur Darstellung bringen will, wie die Sonnenwirkung auf dem Bilde der drei Hülsenbeckschen Kinder im Garten oder die Frühröte auf dem Fragment „Der Morgen“, da geschieht es doch mit noch nicht zureichenden Mitteln. Was er beabsichtigte, hat sein Freund, der Hamburger Maler Michael Speckter, in seinem Nachruf 1815 mit folgenden Worten umschrieben: „In der Kunstentwicklung seiner selbst wurde es ihm klar und gewiß, daß seit dem Blütenalter der Griechen die Kunst der Formen so wie in Richtigkeit und Strenge so auch in Leben und Schönheit der Umrisse von den Florentinern und Raffael fast erschöpft, abgeschlossen und der Vollendung nahe gebracht sei —, daß dagegen Licht und Farbe und bewegendes Leben wohl von vielen tief emp-

funden und erhascht, von manchen lebendig geahnt und empfangen, von Correggio und einigen klar eingesehen, erkannt und ergriffen, aber bis jetzt noch von keinem als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und Tat ausgesprochen sei."

Licht, Farbe, bewegendes Leben — das wurde, wie wir sahen, von der englischen Landschaftsmalerei zum Problem erhoben und durch Künstler wie Turner und Constable in ungeahnter Weise verwirklicht. In der Schrift von Henry Richter: Day-Ligtht a recent discovery in the art of painting fanden wir ein pleinairistisches Prinzip zur Diskussion gestellt. Dem von den Engländern Geschaffenen lassen sich aber Runges Versuche an Intensität der Wirkung gar nicht an die Seite stellen.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Landschaftsmalerei in mancher Hinsicht Anregungen durch die Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts erhielt. Auf Rousseau und den Ossian folgte eine Reihe begeisterter und glühender Naturschilderungen. Sehr deutliche Vorstellungen von einer Landschaftskunst finden wir bei dem Weltreisenden und Naturforscher George Forster ausgesprochen in seinen vielgelesenen „Ansichten vom Niederrhein" (Berlin 1791. Zweiter Teil S. 315). Da er schon, wenn auch natürlich unbewußt, das „Impressionistische" bei einer Naturwiedergabe herauskehrt, so mögen seine Ausführungen, die im Zusammenhang einer Besprechung altholländischer Landschaftsbilder stehen, in ihren Hauptsätzen hier mitgeteilt werden: „Das Verhältnis aber zwischen der Landschaftsmalerei und ihrer älteren Schwester, der Menschenbildnerin, scheint mir am besten dadurch bezeichnet zu werden, daß in der einen alles schon deutlicher, umgrenzter Gedanke ist, was in der andern noch unbestimmbares, zartes, ergreifendes Gefühl bleiben muß. In der Landschaft wirken allgemeine Harmonie, durchgeführte Einheit des Ganzen, große Kontraste, zarte Verschmelzungen, alles aber zu einem unnennbaren Effekt, ohne abgeschnittenen, bleibenden Umriß. Weder Lichtmassen noch Wolken, Luft und Gewässer, noch Felsen, Gebirge und Unebenheiten des Bodens haben beständige, ihnen angeeignete Formen; selbst Bäume und Pflanzen sind in unendlich höherem Grad als die Tiere der Veränderlichkeit des Wuchses und der Gestalt unterworfen, und ihre Teile, Blüten und Laub, verlieren sich mit ihren bestimmteren Formen in der Entfernung, aus welcher sie dem Auge begegnen, und fließen zusammen zu Gruppen und Massen, denen der Künstler kaum auf dem Vordergrunde die Bestimmtheit der Natur mitteilen darf." Er kommt dann zu dem Schluß, daß es bei dem Mangel unabänderlicher Formen für die Landschaft kein bestimmtes Ideal geben könne, die Freiheit des Künstlers daher desto un-

umschränkter sei. In Runges Gedanken berührt sich manches mit dem schon von Forster Ausgesprochenen.

Es ist nur wahrscheinlich, daß Runge, der vierundzwanzigjährig nach Dresden kam, sich über den Zustand der Landschaftsmalerei und ihre Zukunft auch aus vorhandenen modernen Kunstwerken eine Vorstellung bildete. Gerade Dresden und Sachsen ist für die Geburt der deutschen Stimmungsmalerei von besonderer Bedeutung gewesen. Auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung waren vier Landschaften von Anton Graff mit Sujets aus der Umgegend von Dresden aus dem Jahre 1805 zu sehen, die der früheren Zeit gegenüber neue Eigenschaften zeigen und eine selbständige Beobachtung verraten. Die Wirkung ist natürlicher. Deutlich tritt das Streben hervor reichere Effekte durch die Farbe zu erzeugen. Valeurs werden mit unverschmolzen nebeneinander gesetzten Pinselstrichen markiert. Die Fortschritte in der Art der Beobachtung sind ähnliche wie in Graffs Porträtmalerei.

Als Runge nach Dresden kam, war dort auch schon der etwas ältere Caspar David Friedrich aus Greifswald (1774—1840) ansässig, der im Gegensatz zu der fast allgemein herrschenden heroischen und historischen Landschaftskunst eine neue Stimmungsmalerei pflegte. Seine Kunst ist aus der Romantik heraus geboren. Er findet die landschaftliche Poesie, die die Vertreter der heroischen Landschaft im Süden zu suchen gingen, in der nördlichen Heimat und in seiner Umgebung. Seine tiefe und schwärmerische Seele geht auf in der Darstellung einfacher Motive, die ihm der deutsche Boden, die Gegend von Dresden und Greifswald, der Harz und das Riesengebirge bieten. Er umfaßt in seiner Phantasie aber auch das Wildromantische und Grandiose. Wie bei Runge findet sich bei ihm ein Zug zum Mystisch-Symbolischen. Gewisse Arbeiten stehen ganz unter dem Zeichen der Phantastik jener Zeit. Seine Naturauffassung wird beleuchtet durch das, was der Dresdener Arzt C. G. Carus, der sich auch als Maler betätigt hat, in seinen neun Briefen über Landschaftsmalerei (geschrieben 1815—1824; erschienen Leipzig 1831) als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst hinstellt: „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)."

Friedrich ist der erste große echt deutsche Landschafter geworden, weil er ein unmittelbares Verhältnis zu der heimischen Natur gefunden und dem restlos Gestalt zu geben gewußt hat. Wollen und Können stehen bei ihm im schönsten Einklang. Er sah nicht wie seine Vorgänger mit den Augen der alten Niederländer, verwandte nicht das Schema eines Claude Lorrain, sondern suchte für seine Vorstellungen neue Ausdrucksformen. Auf selb-

ständiger Beobachtung von Formen und Farben baut sich seine Kunst auf. Er besitzt einen sehr feinen Blick für das formale Gefüge, den Strukturzusammenhang einer Landschaft. Aus dem Verlaufe der Konturen fühlt er eine eigene Melodie heraus. Er ist vorwiegend Formkünstler. Aber auch in der farbigen Behandlung macht er große Fortschritte. Wie Erscheinungen durch Licht und Luft bedingt werden, fällt in seinen Beobachtungskreis. Während er im allgemeinen, dem Zuge der damaligen deutschen Kunst folgend, zu einer sorgfältigen Detailarbeit neigt, löst er doch zuweilen Fernbilder in unbestimmt verschwimmende Gebilde ganz impressionistisch auf. Die Bäume am Rande des „Sturzackers" auf dem Bilde der Hamburger Kunsthalle könnte ein gewiegter Impressionist nicht illusionistischer geben. Das von der Dämmerung gedämpfte Sonnenlicht malt Wolken und Erde mit gelben, orange und lila Tönen, ein Farbenschauspiel von bestrickendem Zauber. Nur wenige haben so wie Friedrich das zarteste Atmen der Natur belauscht. Wie er

CASPAR DAVID FRIEDRICH: STURZACKER
Hamburg, Kunsthalle

sich durch einen Natureindruck inspirieren und eine einheitliche Stimmung durch das Bild hindurchklingen läßt, das bedeutet eine neue Ära für die deutsche Landschaftsmalerei.

Der Aufschwung, den die Landschaftskunst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie wir sahen, an verschiedenen Stellen Europas nahm, läßt sich im Norden bis nach Dänemark hin verfolgen. Hier ringt man sich zu derselben Zeit wie in Deutschland zu einer zeitgemäßen realistischen Naturauffassung durch. Und wie bei uns so erhält auch dort die Malerei in demselben Augenblick eine nationale Färbung. Die Kopenhagener Akademie erfreute sich großer Beliebtheit und zog Schüler von allen Seiten, besonders auch aus Norddeutschland heran. In Jens Juel (1745—1802) erhielt sie einen Leiter, der den überkommenen Idealen des 18. Jahrhunderts entsagte und seine reichsten und frischesten Kräfte aus der ihn umgebenden Wirklichkeit zog. Er war ein vortrefflicher Porträtist, der nicht mehr auf die Pose, sondern auf charakteristischen Ausdruck Wert legte. Und er war ein echter temperamentvoller Maler. Seine breit hingesetzten Farbenskizzen sind kleine koloristische Meisterwerke. In seinen Landschaften ließ er sich zum Teil von dem Realismus der alten Holländer und der Kompositionskunst eines Claude leiten; aber was er darstellte, war dänische Natur und mit einem dänischen Auge gesehen. Die Frische der Empfindung siegt über jedes Anlehnungsbedürfnis. Er hat Dänemark eine nationale Malerei gegeben. Auf seinen Schultern konnte sich der als Figuren- und Landschaftsmaler gleich tüchtige Eckersberg erheben, der den Sieg einer neuen realistischen Anschauungsweise entschied. Durch seine Schule wurde jene stille, heitere und stimmungsvolle Kunst verbreitet, die sich zu dem Echten und Wahren bekannte und bei den bescheidenen und kleinen Verhältnissen der Heimat beharrte, ohne sich durch eine üppigere Phantasie in höhere Regionen reißen zu lassen. Weiter darauf einzugehen liegt nicht im Rahmen unserer Untersuchung.

Es war für uns geboten jenes dänischen Realismus um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu gedenken, weil eine Anzahl der für unsere Geschichte wichtigen Künstler die Kopenhagener Schule durchlaufen hat. Runge lernte bei Jens Juel, bevor er nach Dresden ging. Und wer sich der Lichtwirkung auf seinem Bilde der Hülsenbeckschen Kinder erinnert, dem gibt es zu denken, daß Juel auf der Farbenskizze zu einer Gruppe seiner drei Kinder im Freien (Kopenhagen, Kunstmuseum) die Wiedergabe eines ähnlichen Sonneneffektes versucht hat. Auch Friedrich war 1794 in die Kopenhagener Akademie eingetreten. Und ein anderer Künstler, der am Anfang des Jahrhunderts auf die Landschaftsmalerei in Dresden bestimmend wirkte,

der Norweger Dahl, ist gleichfalls aus der Kopenhagener Schule hervorgegangen. Die Beziehungen zwischen Dänemark und dem Festland waren rege und mannigfaltig. Was die Kopenhagener Schulung für die Norddeutschen bedeutete und welch ein Anteil ihr bei den neuen realistischen Bestrebungen zufällt, ist noch nicht nach allen Seiten klargestellt worden. Es sei nur erwähnt, daß auch der dem Dresdener Kreise angehörende Georg Friedrich Kersting, dessen wirklichkeitstreue und stimmungdurchwehte Interieurs aus dem zweiten Jahrzehnt auf der Jahrhundert-Ausstellung einen so großen Eindruck machten, an der Kopenhagener Akademie studiert hat. Die Entwicklung der dänischen und eines Zweiges der deutschen Malerei geht in der ersten Hälfte des Jahrhunderts parallel.

Es ist nicht jene Richtung der deutschen Malerei, die auf das Monumentale, die Historie, den großen Stil ausgeht, bei stellenweise retrospektiven Tendenzen, sondern die, welche das Intime kultiviert und ihr Bestes einer intensiven Versenkung in die heimatliche Natur und den Quellen eines reichen Gemütes verdankt. Wie sehr die Vertreter dieser Kunst hinter denen der anspruchsvolleren „großen Malerei" zurückstanden und sich ihnen auch bescheiden unterordneten, tritt bezeichnend in der Art des Empfanges hervor, den Friedrich dem durchreisenden Cornelius in Dresden bereitete. Er fühlte sich, wie Ernst Förster in seiner Cornelius-Biographie erzählt, durch diesen Besuch so hochgeehrt, daß er sich an den Boden setzte neben den Stuhl von Cornelius, mit der Erklärung: „Muß doch ein bissel meine Ergebenheit zeigen."

Als sich der Norweger Dahl (1788—1857) nach seiner Kopenhagener Ausbildung 1818 in Dresden ansiedelte, brachte er auch ein ungemein frisches Naturempfinden mit. Er war eine robustere Natur als Friedrich, an den er sich freundschaftlich anschloß, und sah die Wirklichkeit etwas nüchterner an. Vielseitig in der Wahl seiner Motive, weiß er alles was er anrührt mit seinem starken Temperament zu durchdringen. Auch bei ihm besteht, wie bei den gleichzeitigen Dänen und den Deutschen, ein starker Unterschied in der Wirkung seiner Naturaufnahmen und seiner ausgeführten größeren Gemälde. Bei den letzteren zeigt der Aufbau einen gewissen Schematismus, ist nach bestimmten Rezepten arrangiert und bekommt dadurch etwas Konstruiertes. Das entsprach den Anforderungen, die man an ein fertiges Gemälde stellte. Man hatte ganz bestimmte Vorstellungen von einer Bildmäßigkeit und verfuhr mit den Studien unter solchen Gesichtspunkten. Dahl hat z. B. während fünfzehn Jahren, in denen er seine Heimat nicht sah, norwegische Landschaften aus seiner Phantasie heraus mit Hilfe seiner Jugenderinnerungen und unter

DAHL: ELBLANDSCHAFT

Benutzung verschiedener Naturstudien aufgebaut. Wir kommen heute bei seinen großen Gemälden über das Gekünstelte der Anlage nicht leicht hinweg. Bei Friedrich, der sich gewöhnlich kleinerer Formate bediente, ist der Ausdruck dadurch konzentrierter, die Stimmung ist intensiver. Er war auch der bedeutendere von beiden. In seinen unmittelbar nach der Natur geschaffenen Studien zeigt Dahl ein ganz anderes Gesicht. Hier ist er von einer Unmittelbarkeit des Sehens und Empfindens und entfaltet einen malerischen Reichtum, womit sich weniges in Deutschland damals vergleichen läßt. Er geht als ausgesprochener Impressionist vor und findet in einer breiten, die farbigen Nuancen kräftig heraushebenden Darstellungsweise ein seinen Beobachtungen adäquates Verfahren. Die mit sicher andeutenden Pinselstrichen hingesetzte, in ihrer Schlichtheit so ungemein eindrucksvolle kleine Elblandschaft mag davon einen Begriff geben.

Von einer ähnlichen Seite wie Dahl zeigt sich in seinen Skizzen Karl

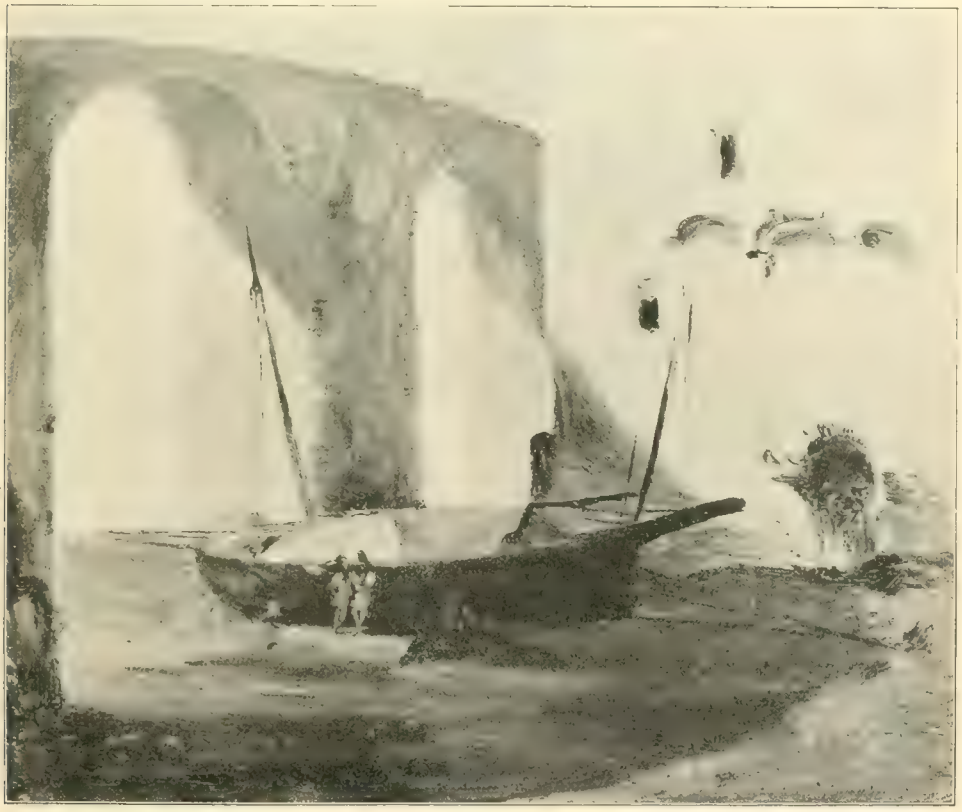
Blechen (1798–1840), ein Hauptvertreter der Landschaftsmalerei in Berlin in den zwanziger und dreißiger Jahren. Bei ihm greift die impressionistische Auffassung der Studie schon etwas mehr in die bildmäßige Ausführung über. Auch er war ein echtes Kind der Romantik, mit seinen Neigungen zum Märchenhaften und Phantastischen. Ihm war aber ein starkes Naturgefühl angeboren, das ihn nach und nach zu einer immer intensiveren Beobachtung der Wirklichkeit führte. Indem die Landschaftsmalerei, um an jene Worte von Carus zu erinnern, immer mehr auf „die Stimmung des Naturlebens", also „die Wahrheit" ausging, kam sie dazu, den sichtbaren Phänomenen eine erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken und den Kreis des Darstellbaren zu erweitern. Mit seinem offenen Auge für die Natur gelang es Blechen rasch, sich von dem Einfluß der Schinkelschen Prospektmalerei, unter dem er zuerst stand, zu befreien. In früher Jugend zum Entwerfen von Theaterdekorationen gezwungen, übt er sich daneben, die Wirklichkeit in ihren charakteristischen Erscheinungen erfassen zu lernen.

Was in ihm lag, trat erst seit der italienischen Reise (1828–29) voll zutage. Er schließt sich nicht an die in Rom herrschende historisch-heroische Richtung an, wie sie durch Koch und Reinhardt vertreten wurde. Er will die Landschaft, so wie er sie sieht, aus ihren Eigenheiten und ihren momentanen Stimmungen heraus begreifen. Und was er aufnimmt, sucht er koloristisch möglichst auszubeuten. Damit tritt er an die Seite der Bonington und Corot, die sich in denselben Jahren ein neues malerisches Italien zu erobern trachteten und nicht nur die alten abgeleierten Melodien fortsetzen wollten. Blechen benutzt die Ölskizze um farbige Impressionen festzuhalten. Mit pastosem Auftrag setzt er Flecken nebeneinander, um dem Farbeneindruck, der ihn packt, gerecht zu werden. Seine Interessen sind dabei ganz koloristische. Was er an Helligkeit, Klarheit, Farbenreichtum in Italien gewinnt, ist erstaunlich.

Wie sehr sich Blechen mit dieser Art des Verfahrens von der deutschen Gewohnheit entfernte, läßt sich aus Bemerkungen Ludwig Richters, der kurz vorher in Rom gelebt und sich an die Richtung der Koch und Schnorr angeschlossen hatte, entnehmen. In seinen Lebenserinnerungen stellt er einmal die verschiedenen Manieren, wie die Deutschen und die Franzosen dort vor der Natur arbeiteten, gegenüber: „Die französischen Maler mit ihren Riesenkasten brauchten zu ihren Studien ungeheure Quantitäten von Farbe, welche mit großen Borstenpinseln halb fingerdick aufgesetzt wurde. Stets malten sie aus einer gewissen Entfernung, um nur einen Totaleffekt, oder wie wir sagten, einen Knalleffekt zu erreichen. Sie verbrauchten natürlich sehr viel Maltuch und Malpapier, denn es wurde fast nur gemalt, selten gezeichnet; wir dagegen

hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht; kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben."

Blechens Arbeitsweise bedeutet einen völligen Bruch mit dieser Gewohnheit. Seine Skizzen weisen viel mehr auf die Manier, die Richter als



BLECHEN: MARINE VON ATRANO
Berlin, Geheimrat Kempner

die französische kennzeichnet. Sie sind sehr breit unter Vernachlässigung des Details auf einen farbigen Totaleindruck hin angelegt. In der Handhabung der Ölfarbe entwickelt er eine für einen Deutschen ungewöhnliche Routine.

Man hat darauf hingewiesen, daß er durch Turner Anregungen für solche Versuche erhalten haben könnte. Bei seiner Ankunft war der Engländer in Italien. Der Berliner Maler Schirmer, mit dem Blechen verkehrte, hatte Beziehungen zu Turner. Es ist also nur wahrscheinlich, daß er von ihm gehört und etwas von ihm gesehen haben wird. Und wenn man ein Bildchen wie die Marine von Atrano (Abb. S. 243) betrachtet, so wird es angesichts der so stark an Turner erinnernden Farbenkombination fast zur Gewißheit, daß er sich an gewissen Schöpfungen des Engländers inspiriert haben muß. Wie er in einer Anzahl von Studien den atmosphärischen Wirkungen nachgeht, die Sonne aus dem Dunst über dem Meer aufsteigen läßt, Farben von glühender Buntheit an Himmel und Wolken verteilt, das hält mit dem Schritt, was die englischen Landschafter nach dieser Richtung geleistet haben. So geht ein gewisser internationaler Zug in die Kunst Blechens ein.

Nach Berlin zurückgekehrt überträgt er die gewonnenen Erfahrungen auf heimatliche Motive. Eine Reihe von Studien sind nur einem Lichteffekt zuliebe aufgenommen. Ein kleines Waldinterieur greift das Problem des Sonneneinfalls durch Baumkronen auf (Berlin, National-Galerie Nr. 864). Wir sehen Blechen in ein koloristisches Neuland einrücken, wie es gleichzeitig in der Schule von Barbizon betreten wird. Ganz aus der Farbe heraus empfunden und geschaffen ist das bekannte Bildchen: Blick auf Dächer und Gärten (National-Galerie. Abb. S. 245). Auf dem vorderen Dach liegt heller Sonnenschein, dessen Glanz die Eigenfarbe der Ziegel verändert hat. Keine dunkle Untermalung wie auf den Arbeiten der Frühzeit. Durch rein malerische Nuancierungen wird ein starker Eindruck von Sonnigkeit erzeugt.

Diese Freiheit und Breite des Vortrags begegnet aber nur bei Studien und Werken kleineren Formates. In den abgeschlossenen Gemälden tritt wie gewöhnlich das Impressionistische zurück, wenn sich auch die Ausführung mehr an den Natureindruck anlehnt, und weniger gekünstelte Umformungen vorgenommen werden als bei den meisten damaligen Deutschen. Wie verschieden die Durcharbeitung sein kann, lehrt z. B. der Vergleich mehrerer Bilder, die Variationen desselben Motivs geben, Innenansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel. Bei dem Exemplar der National-Galerie hat sich Blechen damit begnügt, vermittels einer andeutenden Behandlung auf einen Gesamteindruck hinzuarbeiten. Die durch das Oberlicht bedingten Farbenwirkungen in dem hellen bunten Raum mit den verschiedenen Nuancen von

BLECHEN: BLICK AUF DÄCHER UND GARTEN
Berlin, National-Galerie

Pflanzengrün sind hier ganz impressionistisch zur Geltung gebracht, so daß man unwillkürlich an einen Effekt wie auf Manets Treibhausbild erinnert wird. Die beiden Exemplare im Potsdamer Stadtschloß zeigen dagegen eine glatte miniaturartig subtile Vollendung. Blechen hat bei der Bearbeitung dieses Motivs eine perspektivische Konstruktion benutzt, wie Kern gezeigt hat. So geht in seiner Kunst Konstruiertes und Impressionistisches miteinander.

Neben den der Wirklichkeit unmittelbar nachempfundenen Bildern begleiten romantische, phantastisch gesteigerte und märchenhaft ausstaffierte Sujets seine ganze Laufbahn. Man darf vielleicht sagen, daß Blechen bei uns im kleinen dasselbe Stadium der Landschaftsmalerei vertritt wie in England Turner. Wie sich in seiner Kunst Romantisches und Realistisches mischt, seine Lichtsehnsucht, die Art, wie er seine Impressionen in Bilder umsetzt, das berührt sich zum Teil mit dem, was wir als bezeichnend für Turners Phantasie fanden. Was neu und fortschrittlich an seiner Kunst war, wurde

in der Heimat nicht verstanden, wie z. B. das harte Urteil des Kunsthistorikers Kugler gelegentlich der Berliner Ausstellung im Herbst 1832 erkennen läßt. Publikum und Kritik verlangten die glatte Vollendung. Das Impressionistische wurde abgelehnt. Aber der ausgestreute Same trug Früchte.

Man darf nun nicht etwa meinen, Blechen sei durch Turner oder irgendeine andere „Beeinflussung" in Italien zu einer impressionistischen Auffassung bekehrt worden. Wie die deutsche Malerei damals zu einer solchen prädisponiert war, läßt sich an verschiedenen Stellen wahrnehmen. Wir wollen uns darauf beschränken, noch auf den Hamburger Friedrich Wasmann (1805—1886) hinzuweisen, der ohne den deutschen Boden zu verlassen eine impressionistische Interpretation der Landschaft fand, die für die Zeit, den Anfang der dreißiger Jahre, ganz erstaunlich ist. Welch ein günstiges Milieu für eine realistische Naturauffassung in Hamburg am Anfang des 19. Jahrhunderts bestand, hat Lichtwark in seinen verschiedenen Schriften unübertrefflich geschildert. Nachdem Wasmann den ersten Unterricht in seiner Heimatstadt erhalten hat, geht er zum Akademiebesuch nach Dresden — wer weiß, was er in dieser für die deutsche Landschaftsmalerei so wichtigen Ecke in sich aufgenommen hat! — und nach München. Die kleinen Landschaftsbilder, die dann gleich nach dem Verlassen Deutschlands während seines ersten Meraner Aufenthaltes (1830 31) entstanden sind, scheinen die spätere impressionistische Entwicklung der Malerei vorwegzunehmen. Welch eine Unbefangenheit des Sehens, Naturfreude, Farbenphantasie tritt hier zutage. Welch ein Wechsel reizvoller Motive, welche Fähigkeit das Gesehene bildmäßig zu erfassen. Was aber am meisten überrascht, ist, daß hier Freilichtwirkungen zustande kommen, wie wir sie erst bei den Impressionisten im letzten Drittel des Jahrhunderts zu finden gewohnt sind. Mit Dahl und Blechen berührt sich Wasmann darin, daß er bei seinen Beobachtungen von der koloristischen Erscheinung und nicht von der zeichnerischen Form ausgeht. Diesen beiden gegenüber hat er aber eine besondere Note. Er hat ganz eigene künstlerische Reize aus wirklichen Freilichtstudien gewonnen. Wie er seinen Werken den Charakter des Pleinair zu wahren wußte, zeigt z. B. der „Garten bei Meran" in der Hamburger Kunsthalle (Abb. S. 247). Auf der hellen Tagesbeleuchtung, die hier mit kühner Imagination nachgeschaffen ist, beruht der farbige Eindruck. Sind Dahls Skizzen wie die der meisten Zeitgenossen auf einen dunklen Ton gestimmt mit ausgleichenden neutralen Übergängen, so steht bei Wasmann leuchtend Farbe gegen Farbe. Frisch und kräftig hebt sich das Rot der Blumen von dem prangenden hellen Grün ab. Diese kleinen impressionistischen Arbeiten sind auch bei Wasmann als Studien entstanden. Hätte er das, was er in dem

WASMANN: GARTEN BEI MERAN
Hamburg, Kunsthalle

„Garten bei Meran" geschaffen hat, im großen anzuwenden und auszunutzen verstanden, so wäre er ein Manet der deutschen Landschaft geworden, an den das Bildchen in der Farbe erinnert, während es in der Komposition mit den seitlichen Kulissen und frei bleibender Mitte auf ältere Gepflogenheiten zurückweist. Sobald er seine Motive „bildmäßig" ausführte, entfernten sie sich von der Frische des Natureindrucks, ohne durch neue Vorzüge dafür Ersatz zu bieten. Er verlor den jugendlichen Elan dieser Meraner Epoche auch im Laufe seines langen Lebens, und seine Malweise bekam später etwas immer Sterileres.

Obwohl die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts verhältnismäßig noch wenig erforscht ist, darf man doch heute wohl schon sagen, daß das, was

aus der realistischen Auffassung heraus geschaffen wurde, in der ersten Jahrhunderthälfte im Norden Deutschlands der künstlerischen Qualität nach im allgemeinen höher steht als im Süden. Die Richtungslinien sind hier wie dort die gleichen. Es sei deshalb nur kurz an die Bestrebungen erinnert, die seit der Jahrhundertwende in Süddeutschland einer neuen Art von Wirklichkeitsbewußtsein zum Durchbruch zu verhelfen suchen und die ihren Stützpunkt in München haben.

Der aus Graz gebürtige Johann Georg von Edlinger (1741—1819), der in München Hofmaler wurde, verfolgt in seinen Porträts ähnliche Tendenzen wie Graff. Angesichts seiner kräftigen, derb charakterisierten Köpfe von Bauern und Kleinbürgern kann man von Naturalismus sprechen. Er gibt die Natur um der Natur willen ohne alle beschönigenden und versüßlichenden Zutaten. Eine glatte Farbenverschmelzung vermeidet er und nuanciert durch den Pinselstrich mit einem markigen, pastosen Auftrag.

Auf dem Gebiete der Landschaft vollzieht sich der Bruch mit der Auffassung des 18. Jahrhunderts in den Werken Wilhelm von Kobells (1766—1853; seit 1789 in München). Den Weg zu einem eigenen Naturempfinden fand er über die Holländer des 17. Jahrhunderts. Er malt Szenerien aus dem bayrischen Hochland, wie er sie sieht, und verzichtet auf alle die Zutaten, die sich das Rokoko erlaubt hatte. Nichts mehr von der komponierten Landschaft mit ihrem künstlich verschlungenen Gesträuch, ihren Ruinen, Monumenten, Freundschaftstempelchen und all den Requisiten, die sich eine empfindsame Zeit zur Anregung bestimmter Gefühle ausgedacht hatte, und die willkürlich über den Schauplatz verteilt wurden. Kobell setzt seine Szenerien nicht aus disparaten Stücken zusammen, sondern bringt einen Naturausschnitt so wie er ihn wahrgenommen hat zur Darstellung. Durch ein persönliches Stimmungselement unterscheiden sich seine Landschaften auch von den üblichen Veduten der Zeit.

Man kann, um das, was sich in einer neuen Generation durchrang, auszudrücken, kaum ein besseres Schlagwort finden als das von Moses Mendelssohn geprägte, als er den Gegensatz zwischen Chodowiecki und seinem Zeitgenossen Bernhard Rode kennzeichnen wollte. Rode, sagt er, sei ein Nachahmer der verschönerten Natur (imitateur de la Nature embellie), Chodowiecki sei die Natur selbst (la Nature).

Streben nach Naturwahrheit wird die treibende Kraft in einer Gruppe von Münchenern, in der der Realismus Kobells seine Fortsetzung findet. Aber das, was von den Wagenbaur, Bürkel, Heß geleistet wurde, die sich bemühten, Landschaft und figürliche Staffage ihren Wahrnehmungen gemäß in schlichter unverfälschter Weise wiederzugeben, ist nüchtern und

trocken und besitzt wenig malerische Qualität. Die Übersiedlung des Hamburgers Morgenstern nach München (1829), der sich in seiner Vaterstadt und auf der Kopenhagener Akademie ausgebildet hatte, führte einen Hauptvertreter der Stimmungslandschaft aus dem Norden in die bayrische Hauptstadt, der ein intimeres Gefühl für die Natur und einen feineren koloristischen Sinn mitbrachte, sein Bestes aber in der Frühzeit seines Schaffens geleistet hat. Die bei solchen Malern zutage tretenden bescheidenen realistischen Bemühungen wurden jedoch ins Hintertreffen gedrängt durch die ins Große gehenden Absichten Ludwigs I., der zur Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne Männer wie Cornelius und dann Kaulbach heranzog. Eine Malerei, die zum Leben keine Beziehung hat, erringt die Herrschaft, und weiß sie unter den verschiedensten Formen zu behaupten.

Der Norden übernimmt um die Mitte des Jahrhunderts mit einer bedeutenden Persönlichkeit die Führung zu einem entschiedenen und konsequenten Realismus, der sich loslöst von den Ideen und Gefühlen der Romantik. Menzel (1815—1905) leitet jene zweite von uns vorher erwähnte Phase ein. Seine Kunst zieht die deutsche Malerei aus einer gewissen lokalen und nationalen Beschränktheit, nimmt an den großen auf der Tagesordnung stehenden Problemen energisch teil und gewinnt eine allgemeinere und europäische Bedeutung. Wie seinem Realismus in Berlin seit Chodowiecki durch den Bildhauer Gottfried Schadow und den Maler Franz Krüger der Boden bereitet war, ist bekannt genug. Auf allen Gebieten setzt sich in Deutschland in den vierziger Jahren ein realistischer Geist durch, ebenso wie in Frankreich. Treitschke überschreibt ein diesen Zeitraum betreffendes Kapitel seiner Deutschen Geschichte: Realismus in Kunst und Wissenschaft. Die künstlerischen Bewegungen treten bei uns nicht so stoßweise in die Erscheinung wie jenseit des Rheins, wo jede neue Phase durch eine als Revolutionär wirkende markante Persönlichkeit eingeleitet wird. Menzel wurde bei seinem Erscheinen von der Zeitströmung getragen und gebärdete sich nicht als ein Umstürzler wie etwa Courbet.

Ein wesentliches Moment dieses Realismus war, daß er dem Kolorit zu einem neuen Recht verhalf. Man wollte es jetzt mit dem farbigen Element der Wirklichkeit aufnehmen und sah es ab auf eine Stoffcharakterisierung mit den eigensten Mitteln der Malerei. Auf zwei Wegen sucht man zu Fortschritten über das früher Geleistete zu gelangen. Die einen schlossen sich an die dem allgemeinen Geschmack entsprechende äußerlich blendende aber innerlich hohle und glatte materialistische Malweise an, wie sie durch Delaroche und gewisse Belgier gepflegt wurde. Es war bei weitem

die Mehrzahl. Wenige nur hatten die Kraft, aus eigener Anschauung heraus eine ganz persönliche malerische Darstellungsweise sich zu erarbeiten. Ein Bahnbrecher für sie wurde Menzel. In seiner Jugend wirft er sich auf koloristische Eroberungen. Was er von der Mitte der vierziger bis zur Mitte der sechziger Jahre nach dieser Seite geleistet hat, ist das Beste, was Deutschland damals hervorbrachte. Der Jugendzeit gehören die bedeutsamen impressionistischen Versuche an, auf die wir unser Augenmerk zu richten haben.

Nach kurzem Aufenthalt an der Berliner Akademie (1833) sieht er, daß er das was er braucht nur durch selbständiges Studium und Arbeiten sich erwerben könne. Wie er über den akademischen Unterricht dachte, äußert er 1846 in einem Briefe seinem Freunde Arnold gegenüber, der ihn um Rat fragt, ob er seinen Sohn, der sich zum Maler ausbilden will, von der Casseler nach der Berliner Akademie übersiedeln lassen soll: „Die öffentliche Anstalt (vulgo Akademie) sei weder im Punkt des Unterrichts noch der Schüler, die dann doch seine Mitschüler würden, so beschaffen, daß eine Umpflanzung aus dem Casseler Mistbeet in das Berliner eine wesentliche Besserung wäre." Und er klagt über Berlin, „wo jeder sich alles praktische Erfahrungswissen autodidaktisch unter unsäglicher Selbstqual hat erwerben müssen und noch muß".

Menzel hat sich selbst den Weg gebahnt, indem er als Zeichner und als Maler mit unbefangenem Auge der Natur entgegentrat und bald mit dem Stift, bald mit dem Pinsel, was ihm die Wirklichkeit zeigte, nüchtern und sachlich wiederzugeben suchte. Diese sich ganz auf das Objekt konzentrierende Arbeitsweise und ein selten scharfes Auge befähigten ihn, tief in das Wesen der Dinge einzudringen. Von jeder Sentimentalität frei lief er niemals Gefahr einem romantischen Gefühlsüberschwang zu unterliegen. Von Anfang an stand für ihn fest, daß der Weg zur Höhe führte, indem er sich das weite Reich der Natur Schritt vor Schritt in rastloser Arbeit mit kühlem Blut eroberte.

Nur seine allerersten Gemälde („Der Feind kommt" und „Gerichtstag") sind konventionell und pathetisch in der Art der damals üblichen Historienbilder. Dann ringt er sich bald zu einer individuellen Auffassung und Malweise durch. Aus Briefen des Jahres 1836 erfahren wir, daß er im Museum am öftesten die Venezianer und Holländer besucht. Die Deutschland damals beherrschende Richtung der Düsseldorfer Schule und ihre süßliche wesenlose Romantik sagt ihm gar nicht zu. Ihr zieht er die Franzosen vor und stellt in einem Briefe einmal deren „wirklich geistvollen und gediegenen Materialismus" den Düsseldorfern entgegen. Obwohl er kaum etwas Bedeutendes von französischer Kunst gesehen haben wird, so fühlte er doch

an dem, was ihm vor Augen kam, instinktiv gewisse Qualitäten heraus. Das Streben, der Stofflichkeit der Dinge durch ein malerisches Verfahren gerecht zu werden, war ihm sympathisch und kam seinen eigenen Intentionen entgegen.

Wie Blechen und Dahl sucht er sich von den malerischen Erscheinungen der Umwelt in breit angelegten Ölbildern Rechenschaft zu geben. Gleich von Anfang an geht er darauf aus, sich das ganze Bereich der Sichtbarkeiten zu erobern. Daher die ungeheure Vielseitigkeit seiner Motive in bezug auf Figürliches, Landschaft, Interieur. Was ihn von den unter dem Einfluß der Romantik stehenden Künstlern unterscheidet, besteht vor allem darin, daß er die Natur als gegebene Realität hinnahm, sie rein um ihrer selbst willen und nicht mit irgendwelchen literarisch-poetischen Hintergedanken zur Darstellung brachte und nichts Symbolisches in seine Kunst hineinlegte. Er wollte sich nur durch das, was er sah, leiten lassen und den Gegenstand durch keinerlei ihm aufgezwungene Gefühlsromantik vergewaltigen. Während die Romantiker sich mit einem Sehnsuchtsgefühl in die Natur hineinträumen,

MENZEL: DAS BALKONZIMMER
Berlin, National-Galerie

steht die neu aufkommende Generation der Realisten mit einem gewissen Herrschaftsbewußtsein gleichsam mitten in der Natur. Einen Natureindruck um des Eindrucks, um des Seherlebnisses willen wiederzugeben, hat Menzel sich im Anfang seiner Laufbahn als Aufgabe gestellt. Sein Darstellungsmittel wurde ein koloristischer Impressionismus, der durchaus auf der Höhe dessen steht, was in Frankreich gleichzeitig nach derselben Richtung geleistet wurde. Eine tonige und tiefe Grundstimmung teilt seine Farbengebung mit der der französischen Zeitgenossen.

Wenn er uns bei dem „Balkonzimmer" (1845. National-Galerie. Abb. S. 251) in einen simplen bürgerlichen Raum führt und zeigt, wie die Sonnenstrahlen durch die weißen Vorhänge und eine Türspalte einfallen, wie sie auf dem Fußboden helle Flecken ausbreiten und die Lokaltöne verändern, und wie unter der Einwirkung dieser Beleuchtung alle Gegenstände in dem Interieur farbig zueinander stehen, so ist das ganz um des koloristischen Problems willen gegeben. Daß diese Intensität und Konsequenz malerischen Sehens eine Wandlung in der deutschen Kunst bedeutet, wird man gewahr, wenn man etwa frühere Interieurbilder mit diesem vergleicht. Bei ihnen liegt die zeichnerische Konstruktion sozusagen frei unter der Farbenhülle, während hier das Farbenschauspiel an sich das Agens für die künstlerische Gestaltung ist. Menzel scheut sich nicht, einem durch die Umstände des Momentes hervorgerufenen farbigen Effekt zuliebe einen Formzusammenhang zu verdecken. Schon in dem Standpunkt, den er gewählt hat, daß sich in und vor dem Spiegel das reichste malerische Ensemble entfaltet, verrät er eine draufgängerische Kühnheit. Nur wer seiner Sache sicher war und sich im Besitz geeigneter Darstellungsmittel wußte, konnte es wagen, die farbige Impression eines an sich nichtssagenden Stückes Wirklichkeit als Bildthema aufzustellen.

Nach derselben Seite liegt der künstlerische Schwerpunkt bei den Gemälden, die Figuren in Interieurs zeigen. Wir besitzen eine Anzahl kleiner Werke, die Verwandte und Bekannte des Meisters in ihren Wohnräumen geben. Das Ölgemälde, auf dem man seine Schwester im Vordergrunde mit einer brennenden Kerze an der Tür stehen sieht, während hinten beim Schein einer Lampe eine Frau arbeitet (1847. Abb. S. 253), ist als Beleuchtungsproblem impressionistisch interpretiert. Die Malweise geht nicht der Plastik der Formen nach, sondern mit breit hingesetzten Flecken die unter den momentanen Bedingungen entstehenden Farbenspiele und Reflexe herauszuarbeiten, ist das Hauptziel. Raum, Licht, Figuren, alle Anschauungswerte in ihren Beziehungen zueinander aus einer Gesamtvorstellung heraus zu deuten, darauf richtet sich bei dieser Art von Werken die Intention

des Künstlers. Mit welch einer kühn andeutenden Strichführung hat er den Hintergrund mit der an dem Tisch arbeitenden Frau skizziert.

Dasselbe Problem, ein Stück Außenwelt auf seinen Farbeneindruck hin zu prüfen und demgemäß wiederzugeben, sehen wir den Landschaften gegenüber gestellt. Das Motiv wird an Ort und Stelle in einer Bleistiftstudie fixiert, dann im Atelier in Farben übertragen. Menzel verließ sich auf sein phänomenales Gedächtnis, um das, was er im Freien aufgenommen hatte, aus der Erinnerung heraus farbig zu reproduzieren. Bei dem „Bauplatz mit Weiden“ in der National-Galerie steht im Zentrum des Interesses ein Lichteffekt, wie der von der Sonne beschienene Neubau, an dem gearbeitet wird, in der Ferne aufleuchtet. Das ist als wirkliches Bild gedacht und doch nicht nach der früher üblichen Kompositionsmanier angelegt. Das Seherlebnis wird in einer ganz anderen Weise zu einer illusionistischen Wirkung gebracht.

MENZEL: INTERIEUR MIT DER SCHWESTER DES KÜNSTLERS

Ein anderes Gemälde der Zeit, „Die Berlin-Potsdamer Bahn“ (1847. National-Galerie. Abb. S. 255) erinnert im Motiv unwillkürlich an Turner, in der Ausführung an Constable. Auf einen Zusammenhang in Auffassung und Technik mit Constable ist schon früher von anderen hingewiesen worden. Menzel hat selbst berichtet, daß er in diesen Jahren Bilder des Engländers gesehen und einen Eindruck davon empfangen hätte. Noch stärker vielleicht sehen wir diesen Eindruck reflektieren in einem anderen Bilde „Tempelhofer Berg“ (1846), das in der mit der Großen Berliner Kunstausstellung 1911 verbundenen Abteilung „Berlinische Kunst aus den Jahren 1830 bis 1850“ vertreten war. Das bunte Gewölk, die stückweise durch einfallende Sonnenstrahlen hell beleuchtete Landschaft, die ganze atmosphärische Stimmung, das ist im Sinne eines Constableschen Effektes mit einer außerordentlichen Kraft veranschaulicht. Die Art, wie Menzel in die Farbe geht, die Wirkungsmöglichkeiten der Ölmalerei ausnutzt, das läßt sich mit den besten europäischen Leistungen in eine Linie stellen.

Wir besitzen zu dem Bilde der Potsdamer Bahn eine Bleistiftzeichnung (abgebildet von Tschudi S. 255), auf der die ganze Situation mit dem die Landschaft durchziehenden Bahndamm und der Stadt Berlin im Hintergrunde genau festgelegt ist. Der Eisenbahnzug fehlt. Wo auf dem Gemälde Sonnenflecken den Erdboden streifen, das ist schon in der Studie in Schwarz und Weiß herausgearbeitet. In der farbigen Ausführung ist es Menzel in außerordentlicher Weise gelungen, das Spontane des Erlebnisses zu vergegenwärtigen. Die Malweise hat etwas Trübes und Schweres, und zu einer pleinairistischen Wirkung, wie etwa bei Wasmanns kleinen Studien kommt es nicht.

Es lag nicht in Menzels Richtung sich weiter auf die Wirkungen von Luft und Licht als malerisches Hauptproblem zu konzentrieren und auf Reize, deren ganze Poesie in der atmosphärischen Stimmung liegt, mit besonderen Ausdrucksmitteln zu reagieren. Er war zu sehr Materialist, als daß er dem, was sich dem Greifbaren und Handgreiflichen entzog, was ein Mysterium für sich bildet, ein weitergehendes Interesse hätte zuwenden sollen. Was ihn an den Naturvorgängen vor allem fesselte, war der Strukturzusammenhang der Dinge, ihr formales Gefüge, das Ineinandergreifen der einzelnen Teile, die Qualität der Oberflächen. Darauf wurden Stift und Pinsel vornehmlich eingestellt. Je weiter er im Leben vorschreitet, um so mehr tritt der Zeichner in den Vordergrund. Was er an Zeichnungen hinterlassen hat, übertrifft an Zahl und der darauf verwandten Zeit alles in anderen Techniken Ausgeführte. Zeichnen ist sein eigentliches Lebenselement. Waren die Zeichnungen seiner

MENZEL: DIE BERLIN-POTSDAMER BAHN
Berlin, National-Galerie

Jugend in erster Linie Studien, Entwürfe, so zeichnet er später um der Zeichnung willen; sie wird Selbstzweck. Und welche Summe an Können und Energie in diesen Arbeiten niedergelegt ist, ist bekannt genug.

Durch die koloristisch-impressionistischen Versuche seiner Jugend nimmt er an einer europäischen Bewegung teil und wird in unseren Augen zu einem Werkzeug der Geschichte, ohne daß wir das im einzelnen auf von außen her treffende Einflüsse zurückzuführen vermöchten. Eines besonderen plötzlichen Anstoßes, der eine neue Saite in seinem Innern zum Schwingen brachte, bedurfte es nicht, daß er damals den Weg einschlug. Die Psyche eines Künstlers läßt sich nicht in verschiedene disparate Teile zerlegen, die, jeder für sich, für bestimmte Hervorbringungen verantwortlich zu machen wären. Ihre Leistungen entspringen einem Ganzen, dem von vornherein eine gewisse

Disposition gegeben ist. Was an neuen Anregungen hinzukommt, mischt sich mit älteren, und all das bildet innerhalb des Bewußtseins eine unlösbare Mannigfaltigkeit, an der logische Trennungen nur zum Zweck wissenschaftlicher Erklärungen vorgenommen werden. Indem Menzels Jugendstil einer allgemein europäischen koloristischen Tendenz entgegenkommt, läßt sich nicht scharf abgrenzen, inwieweit er durch die Zeitstimmung geschoben wird, inwieweit er selbständig vorschreitet.

Daß ein Mann wie er nicht mit Scheuklappen durch die Welt ging und, wo es für ihn etwas zu sehen und zu lernen gab, aufnahm und annahm, versteht sich bei einem so scharfsichtigen und alles umspannenden Beobachter von selbst. So werden ihm auch die Reisen nach Paris zu den Weltausstellungen von 1855 und 1867 und im Jahre 1868 verschiedenerlei Anregungen geboten haben, die alle im einzelnen aufzudecken nicht möglich ist. Daß das kleine Ölbild „Théâtre Gymnase" (1856. National-Galerie) in der Auffassung und Technik an gleichzeitige französische Arbeiten erinnert, ist schon ausgesprochen worden und kann einem Kenner der französischen Malerei nicht zweifelhaft sein. Der Name Daumier ist in Verbindung damit genannt worden. Wir dürfen ferner annehmen, daß ihm ein Maler wie Eugène Lami, der sich in der Art der Wiedergabe zeitgenössischer Zustände und zeremonieller Begebenheiten stellenweise so stark mit ihm berührt, kaum entgangen sein wird. Und auch zu dem Realismus Courbets wird er ein Verhältnis gesucht haben. Schrieb er doch unter dem 27. Februar 1869 an seinen Freund Fritz Werner nach Paris: „Warst Du noch nicht bei Courbet? Anno 67 waren bei ihm außer vielem Verrückten und Schlechten auch einige Sachen vom allerersten Wasser." Ein Gemälde wie das „Eisenwalzwerk" (1875) ist das erste deutsche Arbeiterbild neuen Schlages und folgt im großen und ganzen in der Auffassung den von dem französischen Realismus aufgestellten Prinzipien.

Auf den seit den sechziger Jahren hervortretenden modernen französischen Impressionismus einzugehen, dazu war der Fünfziger nicht disponiert. Am meisten wahlverwandt wurde ihm unter den neueren Franzosen Meissonier, der Modemaler des zweiten Kaiserreichs, der mit seinem Ruhm damals die Welt erfüllte. Zu ihm unterhielt er persönliche Beziehungen und hat uns auch ein Bild von ihm in seinem Pariser Atelier hinterlassen (Katalog Nr. 136). Solch ein frisierter, mit weltmännischer Eleganz abgeschliffener Realismus hatte für ihn nun eine große Anziehung. Eine anekdotisch pointierende und minutiös tüpfelnde Darstellungsweise, wie die von Meissonier geübte tritt in seinen späteren Jahren immer mehr in den Vordergrund. Sie ist natürlich

von Anfang an vorbereitet und in seiner ganzen Veranlagung begründet. Es sei nur an ein frühes Bild „Im Boudoir“ (1851. Katalog Nr. 76. Hamburg, Kunsthalle) erinnert, wo eine Dame arbeitend am Fenster sitzt, während die andere den Vogelbauer mit dem Schreihals zudeckt. Darin steckt schon der ganze künftige Genre- und Anekdotenmaler. Aber eine solche koloristische Verve wie hier stand ihm in späteren Jahren nicht mehr zu Gebote.

Indem er ein immer ausgesprochenerer Genremaler wurde, entfernte er sich mehr und mehr von den koloristischen Problemen seiner Jugend. Er soll als alter Mann einmal gesagt haben: Wenn er so rein artistische Dinge wie in seiner Frühzeit weitergemalt hätte, so hätte er verhungern können. Gewiß wird dieser Grund mitgesprochen haben; aber bei einer so ehrlichen und überzeugungstreuen Natur wird man solch äußere Motive nicht als die maßgebenden ansehen können. Es gibt künstlerische, die tiefer liegen.

Der Impressionismus der vierziger Jahre war für Menzel nur ein Versuchsstadium, das außerhalb der Hauptrichtung seiner Phantasie lag. Wollte er darin weitergehen, so hätte er die penible zeichnerische Umschreibung der Objekte aufgeben müssen. Gerade das minutiöse Erforschen des Einzelnen und Kleinen, das Zusammensetzen vielfältiger Mechanismen, so daß in das Komplizierteste volle formale Klarheit und Durchsicht gebracht wird, war das, woran sein Künstlerherz am meisten hing. Wenn er in den vierziger Jahren für das Armeewerk Friedrichs des Großen nach Uniformen und Ausrüstungsstücken mehr als vierhundert Steinzeichnungen in exaktester Weise entwarf, so war das eine Arbeit, die gewiß seinen Intentionen entgegenkam. Und er wird damals auf die verschiedenen Illustrationszyklen zu den Friedrichswerken wohl mehr Wert gelegt haben als auf seine impressionistischen Ölstudien.

Die letzteren sind ein Produkt jener Frühzeit, als er sich in möglichst viele Techniken einzuleben und ihrer völlig Herr zu werden suchte. Lithographie, Radierung, Pastell, Ölmalerei, Aquarell werden in Angriff genommen. Beim Aquarell hat er sich impressionistischer Ausdrucksmittel nicht in der Weise bedient wie bei den frühen Ölbildern. Wenn er mit Wasserfarben arbeitete, wandte er mit Vorliebe Deckfarbe an. Die Gouachemalerei entsprach am meisten seinen Absichten, um alle wichtigen Markierungspunkte in einem Gefüge herauszubringen. Die in dem reinen Aquarellverfahren liegenden Möglichkeiten zur Erzielung atmosphärischer Wirkungen ließ er sich entgehen. Und gerade die Holländer, bei denen das Aquarell eine solche Höhe erreicht hat, die es für die zartesten und weichsten Luftstimmungen in impressionistischer Weise auszunutzen verstanden, meinen denn auch, er habe die dem Material zu Gebote stehenden Mittel nicht voll zu verwerten

gewußt. Was er an Pastellen geschaffen hat, ist in den Jahren von 1847 bis 1859 entstanden. Etwa zu gleicher Zeit wie in Frankreich kommt das Pastell in Deutschland wieder in Aufnahme. Und gerade hier, wo es gilt mit dem zeichnenden Farbenstift die Akzente einzuschreiben, sind Menzel einige seiner glücklichsten koloristischen Leistungen gelungen.

Betrachten wir den Komplex der Menzelschen Psyche als Ganzes, so werden wir es begreiflich finden, daß das, was an den frühen Ölwerken, die doch mehr oder weniger als Versuche zur Einarbeitung geschaffen waren, auffällt, nicht weitergeführt wurde. Daß er keine tiefliegende impressionistische Veranlagung besaß, ergibt sich daraus vor allem, daß er später bei Aufgaben, die eine impressionistische Behandlung in eminentem Sinne verlangt hätten, sich nicht zu einer solchen Interpretation verstanden hat: bei Massenszenen und Bewegungseindrücken. Es wurde schon gelegentlich der Besprechung von Claude Monets „Saint Germain-l'Auxerrois" darauf hingewiesen, wie sich Menzels Auffassung in seinem „Pariser Wochentag" von solch einem Bilde prinzipiell unterscheidet (S. 134). Nachdem Menzel die Reihe seiner großen Friedrichsbilder abgeschlossen hatte, versenkte er sich seit den sechziger Jahren immer mehr in seine eigene Zeit und schöpfte daraus Vorwürfe für Bilder. Er begleitet mit seiner Kunst die öffentlichen Ereignisse und feierlichen Zeremonien, gibt Schilderungen aus dem Hof- und Gesellschaftsleben in Schlössern und Salons, verfolgt das Treiben auf Straßen und Plätzen zu Hause und auf der Reise. Dem Geschmack eines größeren Publikums kam er dabei weit entgegen. Und das wurde ihm nicht so schwer, da etwas von Philisterinstinkt in ihm lag. Das Durchschnittspublikum beurteilt ein Gemälde nach dem Kuriositätswert des Motivs. Menzel erzählte seinen Landsleuten in Hauptbildern, was es in Pariser Straßen, auf der Piazza d'Erbe in Verona, bei einer Prozession in Gastein, bei einem Hofball im Schloß zu sehen gibt. Er suchte es so ausgiebig als möglich zu tun, möglichst viele charakteristische kleine Züge einzuflechten. Es werden Beziehungen zwischen den auftretenden Personen angedeutet, manches wird verraten, was in Momenten und Situationen geschieht, wo der Dargestellte sich unbeobachtet glaubte. Episodisches, Genrehaftes, Humoristisches spielt eine große Rolle. Und man weiß, daß Menzel kein liebenswürdiger Beobachter war und mit der Zeit immer bissiger geworden ist. Daß er alles leicht outriert und auf einen gewissen Moment zugespitzt sah, hinderte ihn auch ein guter Porträtmaler zu werden.

Bei den Massenszenen ist das Gemälde aus Einzelstudien zusammengesetzt. Die Teile werden aneinandergefügt und die Nähte notdürftig ver-

deckt. Das einzelne Stück ist entzückend. Aber man hat nicht das Gefühl, daß das Werk als Ganzes einer starken Bildvision seinen Ursprung verdankt. Die Malweise dient nicht der Reproduktion solch einer Vision, sondern sucht das, was inhaltlich literarisch pointiert ist, ihrerseits farbig zu pointieren. Mit dem Fehlen eines konzentrierten Gesamteindrucks ist auch der Mangel einer dekorativen Bildwirkung verbunden. Das Gemälde fordert den Beschauer heraus es in der Nähe stückweise zu betrachten. Auf eine gewisse Entfernung hin zerfließt es in einzelne disparate Teile. Menzel wurde immer mehr ein Maler von Kabinettstücken. Daß er für das Dekorative nicht stark begabt war, zeigen auch seine eigentlich dekorativen Arbeiten und Entwürfe, die zu bestimmten Gelegenheiten entstanden sind. Man muß sich all das vor Augen halten, wenn man verstehen will, weshalb und mit welchen Mitteln eine jüngere Generation über solch eine Kunst hinausdrängte.

Während Menzels Spätstil den geschilderten Weg nahm, geschah ein neuer Vorstoß nach der koloristisch-impressionistischen Seite von Süddeutschland her. München wurde seit den sechziger Jahren das Zentrum für solche Bestrebungen. Die treibende Kraft war auch hier ein Naturalismus, der sich der von Delaroche und den Belgiern abgeleiteten Historienmalerei Pilotys, welche die Akademie beherrschte, mit dem enthusiastischen Glauben an einen Fortschritt entgegenstellte.

Der schöpferischste Geist in dieser Bewegung war Leibl (1844—1900). Aus Köln gebürtig kam er 1863 nach München, nachdem er einige Jahre bei dem Düsseldorfer Hermann Becker gezeichnet hatte, und arbeitete hier bei Piloty und Ramberg. Er ließ sich aber nicht in die Kreise der prunkhaft-materialistischen Malweise der Piloty-Schule locken. Er wollte ganz von vorn anfangen, indem er sich vor die Natur stellte und sich mit einem unvoreingenommenen Auge Rechenschaft zu geben suchte von der Wirkung der Dinge, die um ihn waren. Das Einfachste und Natürlichste war dazu eben recht. Indem er Köpfe und Figuren, wie sie ihm gerade zur Verfügung stehen, darstellt, wird er durch seine Beobachtung dazu geführt, die farbige Erscheinung in einer die Tonvaleurs markierenden Technik wiederzugeben und sich von der konventionellen glatten Malweise, wie sie bis dahin herrschend gewesen war, ganz zu befreien. Eine Bestärkung in seiner malerischen Auffassung erhielt er durch die große Courbet-Ausstellung des Jahres 1869 in München. Er kam hier auch mit Courbet persönlich in Berührung. Was er von französischer Kunst gesehen und gehört hatte, ermunterte ihn Ende des Jahres nach Paris zu gehen, wo er bis zum Ausbruch des Krieges mit Deutschland blieb.

Leibls Verhältnis zu Courbet ist nicht so anzusehen, als ob er durch ihn und während des Pariser Aufenthaltes veranlaßt worden wäre umzulernen. Was er Neues sah, war nur eine Bestätigung eigener Bestrebungen. Schon vor dem Zusammentreffen ist er im Besitz des technischen Rüstzeuges, dessen sich auch Courbet bediente. Und als Persönlichkeit ist er von Anfang an so selbständig, daß er durch keinerlei fremde Auffassung zu beeinflussen war. Auch stand er damals in München nicht allein, er wurde nur die stärkste Individualität des sich Bahn brechenden koloristischen Naturalismus.

Die Münchener Internationale Kunstausstellung von 1869 deutete einem scharfsichtigen Beobachter schon an, wohin die neuen Bestrebungen gingen. Seinen Bericht über dieses Ereignis schließt der neunundzwanzigjährige Bayersdorfer mit folgenden Worten: „In Frankreich erfolgte der ... Umschlag in die ‚koloristische Richtung' ... sehr schnell, in Deutschland langsamer, aber stetig und unaufhaltsam; und wer jetzt die internationale Ausstellung betritt, findet ein solch entschiedenes Überwiegen dieser Geschmacksrichtung, so eigentümliche und mannigfaltige Versuche nach allen Seiten, so vielfache Experimente und Kunststückchen der Malerei, die sich alle in demselben angedeuteten Kunstkreise bewegen, daß er einen verwirrenden Eindruck dieses gährenden Chaos, welches sich zu einem klaren Gebilde durchzuringen bemüht ist, mit nach Hause bekommt." Bayersdorfer, ein ausgezeichneter Kenner der alten Kunst, der im Jahre 1880 Konservator der Alten Pinakothek in München wurde, machte damals literarisch gegen die überkommene konventionelle und akademische Malerei energisch Front. Die wissenschaftliche Kunstgeschichte begann damit für die Opposition und das Moderne einzutreten. Männer wie von Tschudi und Lichtwark wirkten später in demselben Sinne. Im Jahre 1872 suchte Bayersdorfer in einem Artikel der Neuen Freien Presse für den wegen seiner radikalen Gesinnungen verfemten Courbet bei seinem Eintritt in Wien Stimmung zu machen. Und in einer Aufsatzreihe derselben Zeitung: Neue Kunstbestrebungen in München (1874) legte er mit feinem künstlerischem Gefühl und historischem Blick die treibenden Kräfte der modernen Bewegung dar. Er wies nach, daß die neueste deutsche Malerei, die schlechte sowohl wie die gute, von Frankreich abhängig sei und daß die eben in Deutschland vor sich gehende Auflehnung gegen den herrschenden akademischen Geschmack eine Parallele derselben Erscheinung jenseits der Vogesen sei: „Woher wir die Typen unserer zeitgenössischen Kunst überkommen haben, dorther haben wir auch die ihnen entgegentretende Opposition — aus Frankreich."

In der Tat kann es dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, wie

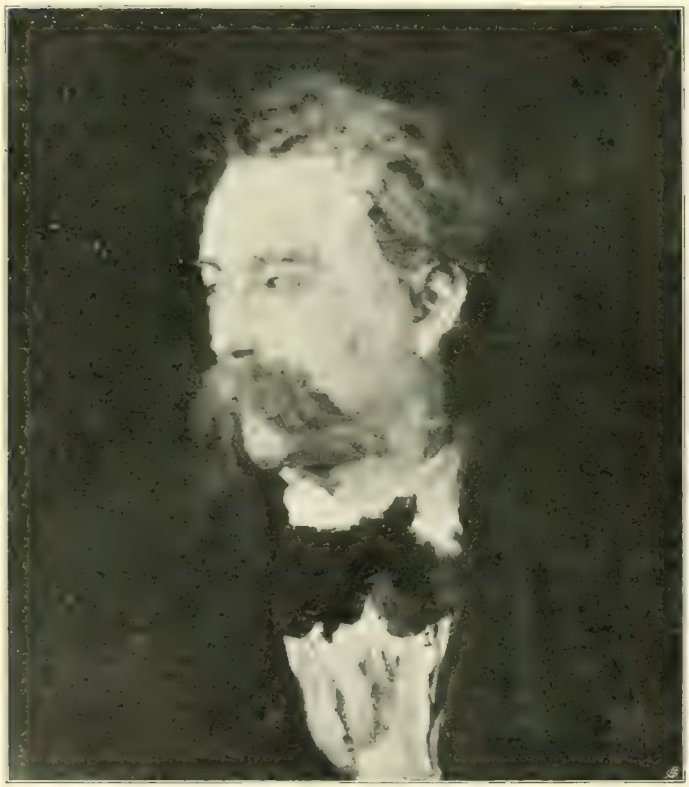
stark seit der Mitte des 19. Jahrhunderts der Zug nach Paris war, wie sich Künstler der verschiedensten Richtungen und Begabungen dort eine malerische Kultur zu verschaffen suchten. Es seien nur Namen so heterogener Maler wie Feuerbach, Böcklin, Knaus genannt. Paris galt allgemein als die hohe Schule der Malerei. Während die meisten jungen Kunstbeflissenen sich aber an den französischen Akademismus anschlossen und der deutschen Malerei keine neuen zukunftsreichen Kräfte zuführten, suchten einige auch von den noch nicht zur offiziellen Anerkennung gelangten selbständigen Persönlichkeiten zu lernen. Man kann verfolgen, wie die von der Schule von Barbizon gepflegte Kunst des paysage intime auf Deutschland reflektiert. Der Berliner Hoguet (1821—1870) malt Waldbilder mit Lichteffekten in der Art von Rousseau und Diaz. Der Sachse Adolf Lier (1826—1882) arbeitet bei Dupré und gibt dann nach seiner Niederlassung in München Szenerien der bayrischen Hochebene nach den Prinzipien der französischen Stimmungsmalerei wieder. Die Beispiele ließen sich beträchtlich vermehren.

Courbets Kunst wirkt schon früh auf Deutschland herüber. Während seines Aufenthaltes in Frankfurt a. M. im Winter 1858 auf 59 macht er großes Aufsehen und öffnet einer Anzahl junger fortschrittlicher Künstler die Augen für neue malerische Werte. Schreibt er doch aus seiner deutschen Winterresidenz nach Hause: „Ici, à Francfort, j'ai une foule de jeunes gens de mon école." Der Frankfurter Victor Müller (1829—1879), der zu dieser Zeit in seiner Heimat war, gerät unter seinen Einfluß und siedelt, erfüllt von dem, was er von Courbet gelernt hat, 1865 nach München über.

München wurde der Hauptsitz einer malerischen Kultur in Deutschland. Hier schuf Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre Hans von Marées seine koloristisch so freien Frühwerke. Hier erfüllte Spitzweg seine kleinen Histörchen mit einem leuchtenden Farbenschmelz. Der junge Leibl lebte in einer Atmosphäre, die mit neuem künstlerischem Geist durchsetzt war. Er griff auf, was er als das Fruchtbarste erkannt hatte. So bewegte er sich schon in derselben Richtung wie Courbet, als er mit diesem in Berührung kam.

Er hat ebenso wie Courbet an der einmal gefundenen Ausdrucksweise festgehalten und keine großen Wandlungen in seinem Leben durchgemacht. In Paris hat er nichts spezifisch Französisches angenommen. Bilder, die dort entstanden sind, wie „Die Kokotte" und „Alte Pariserin" tragen schon völlig den Stempel der Leiblschen Kunst. Er gibt seine Modelle in möglichst natürlichen, alles Posenhafte vermeidenden Stellungen. Die Malweise sucht mit fettem und fleckigem Auftrage die Valeurs der Erscheinung

herauszuarbeiten. Wie Courbet ist es ihm um eine Akzentuierung des plastischen Formbaus und eine sorgfältige Charakterisierung der Oberflächen vermittels eines rein malerischen Verfahrens zu tun. Es war eine ungemein ehrliche Kunst, die im Gegensatz zu der Piloty-Schule auf alles Bombastische, auf jede Phrase verzichtete und sich auf eine schlichte Wiedergabe des in der Natur Gesehenen beschränkte. Sie konzentrierte alle ihre Ausdrucksmittel auf das Formale; Geschichten und Anekdoten wollte sie nicht erzählen.



LEIBL: FRAU
Berlin, Nationalgalerie

Die beiden genannten Pariser Bilder zeigen bereits Verschiedenheiten in der Ausführung, die sich durch Leibls ganzes Schaffen hinziehen. Während er bei der „Pariserin" mit einer mehr impressionistischen Technik die Erscheinungswerte auf einen optischen Ferneindruck hin in skizzenhafter Breite anlegt, sind bei der „Kokotte" die Töne sorgfältiger ineinander gearbeitet und das Ganze zu einer abgerundeteren Vollendung geführt.

Nach Deutschland zurückgekehrt, lebt er meist auf dem Lande an kleinen oberbayrischen Plätzen. Das Treiben in München, wo er während der ersten Jahre einmal eine Zeitlang wohnt, wurde ihm wie jede städtische Atmo-

sphäre zuwider. Unter der Landbevölkerung, den Bauern und Kleinbürgern fand er die Modelle, die ihm am meisten zusagten. Hier hatte er die Ruhe des Schaffens, die er brauchte, und den ständigen Kontakt mit der Natur, der für ihn Lebensbedürfnis war.

Leibls Kunst entspricht in Deutschland der Phase, die in Frankreich der Courbetsche Realismus vertritt. Er und der Franzose haben in ihrer Veranlagung und in ihren psychologischen Voraussetzungen manches gemeinsam. Auch Leibl, der mit dem Volke eng Verwachsene, der mit einer ungewöhnlichen, ausdauernd und liebevoll gepflegten Körperkraft ausgestattete Hüne, war aller überfeinerten Großstadtkultur abhold und fühlte sich am meisten zu einer ungekünstelten Natur hingezogen. Wie Courbet hatte er bei seiner Kunstauffassung keinen Sinn für dekoratives Arrangement, das über eine möglichst natürliche Wirkung hinausgeht. Mit dem Grundprinzip des Courbetschen Realismus ist er ganz einverstanden. Wird doch von ihm der Ausspruch überliefert: „Was in der Natur stört, mag auch im Bilde stören."

Was wir über die Art seiner Arbeitsweise hören, wie er an einem Gemälde Stück für Stück vorschreitet, berührt sich auch mit Courbets Malmethode. O. v. Leitgeb erzählt in seinen Erinnerungen an Leibl, daß er „meistens mit irgendeinem Detail, gewöhnlich mit den Augen begann. Ohne Skizze, ohne auch nur die Umrisse anzudeuten, malte er dann, den einzelnen Teil stets ganz vollendend, stückweise weiter".

In einer impressionistischen Ausdeutung der Natur ist er im ganzen nicht weiter als Courbet gegangen. Spezifisch impressionistische Aufgaben hatten keinen besonderen Reiz für ihn. Er ist seinem ganzen Naturell nach kein Maler der Bewegung sondern der Ruhe. Massenszenen hat er überhaupt nicht in Angriff genommen. Er beschränkt sich in seinen Bildern auf eine oder wenige Figuren. Vor allem ist er Menschenmaler, und einer der größten, die Deutschland gehabt hat. Er will die Erscheinung eines Menschen in ein Stück Malerei umsetzen, das alles Wesentliche ausschöpft. Bis zum letzten Strich wird vor dem Modell gearbeitet. Menschen nur als Substrate für atmosphärische Schauspiele hinzustellen, dazu hat er sich nicht verstanden. Meist hat er im geschlossenen Raum, selten im Freien gearbeitet. An den modernen Pleinairismus hat er sich nicht angeschlossen.

Neben einem Verfahren, das die Farbenflecke unverbunden stehen läßt und es mehr auf das Ganze eines Eindrucks absieht, hat er eine im einzelnen peinlich durchführende Darstellungsweise kultiviert, die man seine Holbeinsche Manier genannt hat. Auch sie beruht auf einer Primamalerei. Alles Lasieren hat er entschieden abgewiesen. Hauptbilder der siebziger und achtziger

Jahre wie „Die Dorfpolitiker“ und „Frauen in der Kirche“ sind in dieser minutiösen Feinmalerei ausgeführt. Äußerste Genauigkeit und Exaktheit bei der Wiedergabe jeder Einzelheit schwebt dem Künstler hier als Ideal vor. In der Charakterisierung der Typen und einer möglichst überzeugenden Veranschaulichung alles Stofflichen wird die Annäherung an die Wirklichkeit bis zum Äußersten getrieben. Es ist ein Realismus, der in sich selbst sein Genüge hat. Die Hauptwirkung geht von den einzelnen Stücken aus. Als Darstellung eines Ensembles befriedigen die Bilder weniger. Es fehlt an einer das Formgefüge als Ganzes berücksichtigenden Harmonie. Wie z. B. auf den „Dorfpolitikern“ die weiße Schürze des Mannes zu äußerst links mit scharfen Umrissen aus dem Bildgefüge herausprallt, das hat etwas Verletzendes. Leibl ist einer dekorativen Bildwirkung in der Weise, wie sie Manet und die französischen Impressionisten zum Teil erstrebten, nicht sonderlich nachgegangen.

Es lag in seinem Wesen, daß er die Hauptgemälde, denen er besonderen Wert beimaß, nicht eher aus der Hand gab, als bis sie nach langer Arbeit unter unsäglichen Mühen und Anstrengungen jenen Grad von Vollkommenheit erreicht hatten, der ihm nichts mehr zu tun übrig ließ. Ein Stück von ihm ist jenes fleißige „Kleiblen“, das der Kunst eines Dürer das Gepräge gab. Die freiere, mehr impressionistische Gestaltung zeigen besonders Bilder mit Köpfen und Einzelgestalten. Er selbst scheint auf diese Art von Arbeiten nicht wenig gehalten zu haben. Einem Freunde, dem Architekten Kayser in Wien, schrieb er am 3. November 1890 aus Aibling: „Hie und da male ich in 1 bis 2 Tagen die Köpfe meiner wenigen Bekannten hier à la prima, das sind sicher die lebendigsten und besten Sachen, welche mir gelingen.“ In der letzten Zeit herrscht die breite, mit souveräner Sicherheit Farbenfleck an Farbenfleck reihende Manier vor, mit der sein Kolorit jene in Deutschland vielleicht einzig dastehende Schönheit der Materie erreicht hat.

Ist bei Künstlern von der Richtung Menzels und Leibls der Impressionismus für ihre Entwicklung nicht ausschlaggebend gewesen, so tritt unter der Führung von Max Liebermann (geb. 1847) der deutsche Naturalismus in ein Stadium, das eine energische Schwenkung nach der impressionistischen Seite bedeutet. Nachdem Liebermann in seiner Vaterstadt Berlin anderthalb Jahre während seines Universitätsbesuches heimlich von Steffeck sich in das Studium der Malerei hatte einführen lassen, ging er 1869 an die Weimarer Akademie und tritt hier zu zwei Belgiern in Beziehung: Ferdinand Pauwels, einem Anhänger der alten belgischen Historienmalerei, und Charles Verlat, der schon den Einfluß Courbets erfahren hatte. Von besonderer Bedeutung wird für ihn ein Zusammentreffen mit dem ungarischen Maler Munkaczy in Paris, der

in seinen Bildern aus dem gesellschaftlichen Leben dem modernen Realismus, nicht ohne ihn zu trivialisieren, folgte, und dessen Kolorismus durch kräftige Helldunkeleffekte und ein gewisses äußeres Raffinement in der Farbengebung etwas Bestechendes hatte. In dem Bekenntnis eines neuen Wirklichkeitsgefühls wurde Liebermann vielleicht durch den Ungarn bestärkt. Unter seinem Einfluß sind die ersten selbständigen Bilder wie die „Gänserupferinnen" (1873) oder die „Konservenmacherinnen" entstanden. Die Abhängigkeit von Munkaczys Farbengebung ist deutlich sichtbar. Alles ist aus dem Dunklen herausgemalt mit starken Konstrasten und fettem Auftrag.

Liebermann vertritt von Anfang an die moderne realistische Kunstauffassung; das heißt, er arbeitet nur nach der Natur und bemüht sich, seinen Seherlebnissen künstlerische Gestalt zu verleihen. Von seinen Vorgängern in der Berliner Malerei wurde er am meisten durch Menzel gepackt. Aber auf das Anekdotisch-Genrehafte der späteren Menzelschen Kunst hat er sich nicht eingelassen. Er kam zu einer rein anschauungsmäßigen Darstellungsweise auf einem Umweg über das Ausland und wurde dann sozusagen ein Fortsetzer des Menzelschen Jugendstils nach der impressionistischen Richtung.

Während seines Aufenthaltes in Paris, wo er sich 1873 niederließ, suchte er sich der entscheidenden Faktoren des französischen Kolorismus bewußt zu werden. Die Schule von Barbizon tritt in den Brennpunkt seines Interesses. Zu Millet fühlt er sich hingezogen. Dessen freie und leichte Art andeutender Zeichnung gibt ihm mancherlei Anregung. Der Ernst der Milletschen Figurenmalerei nimmt ihn gefangen. Als Darstellungsgebiet wählt er sich auch die niederen Volkskreise, weil er hier die Natur am reinsten und unverfälschtesten zu greifen meint. Auf das romantische Pathos Millets reagiert er nicht. Hatte sich Menzel immer mehr zu einem Salon- und Gesellschaftsmaler entwickelt, der den Wünschen einer Bourgeoisie entgegenkam, so hält er sich an die charaktervollen und oft häßlichen Seiten der unteren Stände und stößt damit im Publikum nur auf Widerstand. Er folgt jener für das literarische und künstlerische Gebiet Geltung gewinnenden naturalistischen Richtung, die von der Bevorzugung solcher dem täglichen Leben angehörenden Stoffe die Überwindung eines falschen Idealismus und eine Regeneration der Kunst erhoffte. Sein Arbeitsgebiet steckt er von vornherein weit ab. Er malt Figürliches in Innenräumen und in der Landschaft. Porträts, die am Anfang seiner Laufbahn eine geringere Rolle spielen, treten später mehr in den Vordergrund.

Einen besonderen Schwung erhält seine Malweise, als er nach Holland kommt. Frans Hals wird wie für so viele Moderne auch ihm ein Führer zu

impressionistischer Freiheit und Beweglichkeit. Er steht seinem Temperament von allen alten Meistern am nächsten. Ein kleines Bild „Alter Invalide“ (1873) ist schon mit der Pinselbravour eines Hals in einer die Valeurs mit verschiedenfarbigen Flecken akzentuierenden Malweise ausgeführt. Holland wird für ihn eine zweite Heimat. Immer wieder kehrt er dorthin zurück, auch nachdem er sich im Dezember 1878 für sechs Jahre in München angesiedelt hat. Mit der modernen holländischen Malerei, die ja auch ein Stück Barbizon aufgenommen hatte, verknüpfen ihn manche Fäden. In ein besonders enges Verhältnis tritt er zu Israels, der sein persönlicher Freund und Berater wird. Bei gewissen Interieurs mit Figuren, z. B. dem „Tischgebet“ (1884), werden die künstlerischen Beziehungen zu jenem in der Auffassung und Stimmung am deutlichsten sichtbar.

MENZEL: MISSIONSGOTTESDIENST IN DER BUCHENALLEE BEI KOSEN

Liebermann war aber stark genug, die mannigfachen Einflüsse, die er während seiner Studienzeit erfahren hatte, in einem persönlichen Stil zu verarbeiten. Als er in München lebte, sprach er ein neues deutlich vernehmbares Wort in dem deutschen Kunstgetriebe. Er wird der Maler des fluk-

tuierenden Lebens als eines alle Daseinsbedingungen umspannenden Prozesses. Immer mehr kommt er dazu, nicht an das einzelne Stück zu denken, sondern dieses als Teil eines den Gesetzen der Wandelbarkeit unterworfenen größeren Ganzen zu fassen und einen nach allen seinen Beziehungen als Gesamteindruck empfundenen malerischen Komplex auszugestalten.

LIEBERMANN: GEDÄCHTNISFEIER FÜR KAISER FRIEDRICH BEI KÖSEN

Wie sich seine Auffassung in dieser Hinsicht von der Menzels unterscheidet, zeigen am besten zwei Bilder, wo beide ein ähnliches Motiv bearbeiten: Seine „Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich bei Kösen“ (1888) und Menzels „Missionsgottesdienst in der Buchenallee bei Kösen“ (1868). Beide Male ist ein feierlicher Massenvorgang in einem von der Sonne durchleuchteten Waldinnern gegeben. Menzel stellt in den Vordergrund eine Anzahl elegant gekleideter Damen, jede für sich gesehen und genrehaft aufgefaßt, zwei im Begriff den Gottesdienst zu verlassen und ihre Sonnenschirme aufzuspannen, während ein Knabe, der mit beiden Händen an seine Mütze greift, zwischen

LIEBERMANN: ALTMÄNNERHAUS IN AMSTERDAM
Berlin, Sammlung Arnhold

ihnen herläuft. In der Menge, die dem Prediger auf der Kanzel zuhört, sind die einzelnen Figuren deutlich auseinandergehalten und als Einzelwesen charakterisiert. Die Tiefenvorstellung wird zum Teil auf linear-perspektivischem Wege durch die Umrisse der Bänke hervorgerufen. Daneben wirken die Bäume und die großen Figuren im Vordergrunde als Repoussoirs. Die Möglichkeit, daß der Beschauer den Vorgang als ein Ganzes aufnimmt, wird immer durch einzelne sich hervordrängende Teile unterbrochen, und man kommt über das Gefühl einer in der Komposition liegenden Unruhe nicht hinweg. Liebermann läßt den Waldboden im Vordergrunde ganz frei. Das Figürliche beginnt erst ziemlich weit in der Tiefe. Nur die vordersten Gestalten sind in einiger Deutlichkeit unterscheidbar. Im übrigen ist nur der optische Eindruck eines Massenkomplexes herausgearbeitet. Die Distanzierung geschieht auf rein malerischem Wege durch Abstufung der Lichtnuancen. Während man bei Menzel den Beleuchtungseffekt gleichsam als eine Zutat, als etwas Äußerliches empfindet — das Bild hätte auch ohne das dieselbe

Existenzfähigkeit — lebt das Liebermannsche Bild ganz von dem Lichtphänomen und hat in der Veranschaulichung des impressionistischen Erlebnisses seine Qualitäten.

Liebermann ist zu dieser Art der Naturinterpretation ganz allmählich übergegangen. Durch ein eingehendes Formstudium hat er die Grundlage zu der mehr kursorischen Darstellungsweise der späteren Zeit gelegt. Die frühen Bilder mit holländischen Sujets stehen der Menzelschen Manier weit näher. Bei dem „Altmännerhaus in Amsterdam" (1880. Abb. S. 268) ist auf die Durchbildung jeder einzelnen Figur große Sorgfalt verwandt, das Formal-Konstruktive stark herausgearbeitet. Das Lichtproblem steht schon im Vordergrunde des Interesses. Wie die Sonnenflecken auf den Figuren, den Bänken, dem Boden spielen, das wird mit großer Kunst zur Anschauung gebracht. Aber Licht und Atmosphäre bilden noch nicht jenes einigende Element, haben nicht die zentrale Bedeutung wie späterhin. Es sind einzelne Stücke, Modellstudien, die zu einem Ganzen zusammengestellt sind.

Holland hat Liebermann Jahre hindurch Motive geliefert. Volk und Landschaft fesselten ihn in gleicher Weise. Sie inspirierten ihn zu einigen der glücklichsten Schöpfungen, die er überhaupt hervorgebracht. In den Dünenbildern mit lebensgroßen Figuren, Netzeflickerinnen (1888), Frau mit den Ziegen (1890), Schreitender Bauer (1894), gelangt er zu einer Größe der Auffassung, einer Konzentriertheit der Wirkung, die er sonst kaum erreicht hat. Und es ist bezeichnend für diese Bilder, daß eine lebensgroße Einzelgestalt hier eine Hauptrolle spielt. An Kraft des Ausdrucks gehen die Figuren über das, was die modernen Holländer geschaffen haben, hinaus. Eine Gestalt von solcher Lebensenergie und Daseinsfrische wie das junge Fischerweib im Vordergrunde der Hamburger „Netzeflickerinnen" (Abb. S. 270) würde man bei Israels vergebens suchen. Diesem sowohl wie Millet gegenüber wird ein neuer Ton angeschlagen. Jener ohne Umschweife auf das Tatsächliche, auf das in der Natur Gegebene sich richtende Sinn Liebermanns bewährt sich hier besonders. Die sonstigen Qualitäten des Bildes, das wundervolle Gefühl räumlicher Weite, die sicher getroffenen Stellungen der arbeitenden Frauen, das so suggestiv zum Ausdruck gebrachte Streichen des Windes über die Dünen, das alles ist schon oft genug zum Ruhme der Darstellung angeführt worden, als daß es besonders hervorgehoben zu werden brauchte. In der Farbengebung berührt sich Liebermann hier noch mit seinen holländischen Zeitgenossen. Durch ein feines Zusammenstimmen von Tönen wird das Ensemble ausbalanciert. Die einzelnen Lokalfarben, das zarte Blau der Jacken und Schürzen, die hell herausleuchtenden Hauben, verbinden sich mit dem silberig grauen Luftton,

LIEBERMANN: NETZFLICKERINNEN
Hamburg, Kunsthalle

der das Ganze zusammenhält, zu einer Harmonie, die für diese Phase der Liebermannschen Entwicklung sehr bezeichnend ist.

Seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre beginnt er immer mehr, denselben Zielen wie der französische Pleinairismus zuzustreben. Der feine graue Ton, der den holländischen Bildern der vorhergehenden Zeit ihr Gepräge, aber auch eine gewisse Schwere gab, wird zugunsten reicherer Farbigkeit geopfert. Das Auge des Künstlers sucht auf das eigentlich Farbige bei Naturerscheinungen im Sonnenlicht zu reagieren. Von irgendeiner vorbedachten Palettenharmonie wird abgesehen, die Farbenwirkung soll sich aus dem intensiv erfaßten Natureindruck heraus ergeben. Die eminent impressionistischen Probleme, Massenwirkung und Bewegung, ziehen ihn ganz in ihren Bann. Sein Motivenschatz erweitert sich nach dieser Richtung. Vorwürfe wie die Strandreiter, Polospieler, die badenden Knaben, die Amster-

damer Judengassen treten auf. Alles wird im Hinblick auf den optischen Totaleindruck durchgeführt. Die Phänomene sind als reine Farbenschauspiele aufgefaßt.

Das Gemälde „Mädchen, die zur Schule gehen“ (1904. Farbentafel) zeigt dem Altmännerhaus gegenüber die veränderte Problemstellung. Der Künstler reagiert nur auf die Farbigkeiten, die er von seinem Standpunkt aus an dem Schauspiel des sonnigen Platzes mit den Kindern wahrnimmt. Auf Detaillierungen, wie sie das frühere Bild zeigt, läßt er sich nicht mehr ein. Aus Bewegungs- und Farbenvorstellungen heraus will er den Vorgang deuten. Seiner Pinseltechnik versucht er dieselbe Spontaneität zu verleihen, wie sie uns an Manets Rue de Berne (Abb. S. 123) entgegentrat. Er bekennt sich zu einem konsequenten impressionistischen Pleinairismus. Bei dieser Art von Bildern wird alles ausgeschaltet, was imstande wäre die Suggestivität des farbigen Gesamteindrucks, der sich dem Künstler aufgedrängt hat, zu beeinträchtigen. Köpfe gewinnen als bloße Farbenflecke Geltung ohne jede bestimmtere Charakterisierung. Keine frühere Zeit ist in der Negierung des Psychologisch-Charakteristischen und Formmäßig-Bestimmten so weit gegangen. Wurde von den Deutschen der ersten Hälfte des Jahrhunderts das impressionistisch Spontane, das manche ihrer Skizzen zeigen, bei den ausgeführten Bildern durch eine gekünstelte und ausgetüftelte Anlage und eine allzu penible Detaillierung aufgehoben, so bekommen jetzt die als fertig ausgegebenen Gemälde, um ihnen jene Suggestivität des ersten Eindrucks zu sichern, vielfach etwas Skizzenhaftes. Wie bei den französischen Impressionisten wird von allem, was sich nicht rein artistisch auf den Farbeneindruck bezieht, abgesehen.

Liebermann hat als Präsident der Berliner Sezession aus seiner Bewunderung für die Errungenschaften des französischen Impressionismus niemals ein Hehl gemacht. In seinen Eröffnungsworten für die Ausstellung des Jahres 1907 nennt er das, was durch diesen geschaffen worden ist, „die größte Entwicklung in der modernen Malerei“. Sie kam jedenfalls seiner persönlichen Veranlagung besonders entgegen. Er ist die größte impressionistische Begabung, die Deutschland bisher gesehen hatte, und bildete nach dieser Seite seine Fähigkeiten im Laufe seines Lebens immer weiter aus. Am glücklichsten tritt sie vielleicht in seinen kleinen rasch hingeworfenen Skizzen hervor, bei denen er sich gern des Pastells bediente. Wie er es versteht, mit dem denkbar geringsten Aufwand von Mitteln Bildvorstellungen von einer faszinierenden Lebendigkeit und einem großen Reichtum farbiger Nuancen hervorzurufen, das kann man an den kleinen Arbeiten mit Elbe- und Alstermotiven,

LIEBERMANN: NETZEFLICKERINNEN
Zeichnung

die in der Hamburger Kunsthalle hängen, erkennen. Das Scharfe, Spitze, Sprühende seines Geistes findet in solch einer kurz pointierenden Darstellungsweise einen besonders gemäßen Ausdruck.

Auch in seinen Schwarzweißarbeiten ist Liebermann überzeugter Impressionist. Für die Notierung seiner Eindrücke in Zeichnungen hat er ein Verfahren angenommen, das an Kürze und Schlagfertigkeit seinesgleichen sucht. Als Graphiker in seinen Radierungen und Lithographien behandelt er dieselben Probleme wie in den Gemälden unter den Abstraktionsbedingungen von Schwarz und Weiß. Immer steht ein Komplex von Erscheinungen, als Gesamterlebnis in seiner besonderen Atmosphäre aufgefaßt, im Vordergrunde des Interesses. Die optischen Wirkungen mit den graphischen Mitteln zur Anschauung zu bringen bildet eine Hauptaufgabe. In der Technik der Radierung hat er von Rembrandt gelernt. Wir sahen, wie dieser in dem Blatt der badenden Männer (Band I S. 165) das Freilichtproblem berührt hat. Was aber nur einen

kleinen Kreis in dem ungeheuren Schaffensbereich Rembrandts darstellt, das wird der Tummelplatz für Liebermanns ganze Kunst, und es steckt eine bewunderungswürdige Energie darin, wie er das eine Problem weiter ausgebaut hat.

In demselben naturalistischen Zeitgeist wie Liebermann wurzelt Fritz von Uhde (1848—1910), dem wir eine kurze Betrachtung widmen wollen, weil er der spezifisch modernen Malerei ein besonderes Gebiet zu erobern trachtete und nicht weniger als auf der Grundlage des Impressionismus eine neue religiöse Malerei ins Leben zu rufen gedachte. Der Entwicklungsgang beider war ähnlich. Auch Uhde erhält durch Munkaczy in Paris maßgebende Anregungen (1879/80). In München tritt er zu Liebermann in persönliche Beziehung und empfängt von ihm Aufschlüsse über die Probleme der Freilichtmalerei. Er geht Anfang der achtziger Jahre nach Holland, studiert die alten Meister, besonders Frans Hals, und bearbeitet Motive aus dem holländischen Leben nach den neuen malerischen Prinzipien. 1884 entsteht sein erstes religiöses Bild: „Lasset die Kindlein zu mir kommen".

Sein Ziel war, durch eine neue Auffassung und mit Hilfe der modernen Technik die süßliche und konventionelle Malerei zu überwinden, die für das religiöse Gebiet im Anschluß an die Nazarener in Aufnahme gekommen war, zu einer immer weiteren Entfremdung von der Natur geführt hatte und eine anspruchsvollere Zeit weder in geistiger noch in künstlerischer Hinsicht zu befriedigen vermochte. Es sollte so geschehen, daß er die biblischen Vorgänge mitten in unsere Zeit und Umgebung rückte und ihnen, indem er sie ganz realistisch ansah, eine eigene Lebendigkeit verlieh.

Die Priorität für eine solche Darstellungsweise kommt aber Liebermann zu. Mit kräftiger Faust schlug er in die hergebrachte biblische Malerei eine Bresche, indem er sein Ölbild „Jesus unter den Schriftgelehrten" (1879. Hamburg, Kunsthalle) nach den Prinzipien des neuen Naturalismus malte. Jede Figur nach dem Modell entworfen. Das Ganze in handgreiflicher Weise wie ein Zeitgeschehnis und unter den Lichtbedingungen des Raumes, in dem das Ereignis vor sich geht, hingestellt. Gerade das natürliche Licht ist ein wesentlicher Faktor für die Wirkung.

Uhde hat nichts von einer so eindringlichen und vollblütigen Realistik geschaffen. Er baut die von Liebermann für das Thema aufgestellte Behandlungsweise in seinen zahlreichen religiösen Bildern weiter aus. Indem er sich das biblische Ereignis in die Gegenwart versetzt denkt, die Gestalten der Umgebung Christi, seine Eltern und Apostel als Angehörige der unteren Stände gibt, wie er sie um sich sah, wird es sein System, Figuren und Schau-

platz in unmittelbarer Anlehnung an Modelle und an eine existierende Wirklichkeit zu bilden. Ein geistreicher Franzose stellte sich die Aufgabe nachzuweisen, warum solch ein Anachronismus in unserer Zeit nicht befriedigend wirken könne. (Robert de la Sizeranne, Le miroir de la vie. Paris 1902.)

CHRISTUS IN EMMAUS
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Es ist Manets Prinzip der „Aktualität", das hier auf den religiösen Stoffkreis angewandt erscheint. Uhde kam zu seiner Auffassung gewiß nicht aus einem durch die Besonderheit des Stoffes geweckten Gestaltungsdrang heraus. Er wußte sich im Besitz einer neuen, modernen Malweise, die an der Wiedergabe von Wirklichkeitseindrücken erprobt war. Diese galt es auf biblische Vorgänge anzuwenden. Das konnte nur geschehen, indem man sich solche in der Wirklichkeit rekonstruierte und dann das, was man sah, unter den Bedingungen, wie man es sah, zur Darstellung brachte. Es war ein Wahn des Naturalismus, wenn er glaubte auf diesem Wege den Gehalt der Vorwürfe ausschöpfen zu können. Damit ist es ja nicht getan, daß Gruppen von Kleinbürgern in Situationen, die denen der Bibel entsprechen, vorgeführt werden.

Durch den Anschluß an ein reales Vorbild ist das Inkommensurable, das an dem Gegenstand hängt, nicht zu fassen. Von Mystischem, Prophetischem, den eigentlich religionbildenden Kräften ist wenig in Uhdes Kunst eingegangen. Es fehlt seiner Seele an Begeisterungsfähigkeit, seiner Phantasie an Schwung. Am meisten befriedigen die Werke, die nicht auf einen pathetischen Ton gestimmt sind, sondern mehr das Zuständliche, Episodenhafte an einem Ereignis aufgreifen. Da gelingt es ihm zuweilen, für das rein Menschliche der Situationen in einfacher und schlichter Weise den Ausdruck zu treffen. Wo aber der Stoff geistige Vertiefung verlangt, fällt die Art der Veranschaulichung leicht ins Banale. Ein solches Gebiet verträgt eine naturalistische Bearbeitung in diesem Sinne nicht, die um einen Hauptpunkt des Problems herumgeht. Wer zu Uhdes „Emmaus" (1884. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Abb. S. 274) ein Verhältnis gewinnen will, darf nicht an Rembrandts Bilder (Band I, S. 174) denken. Handwerkertypen und ein bäuerliches Interieur haben keine so wesentliche Bedeutung für die Vorstellung, wenn der geistige Träger des Ereignisses für unser Gefühl nicht auf der Höhe des Moments steht. Und wenn auch die Licht- und Raumwirkung, wie sie unter den gegebenen Verhältnissen erscheint, mit allen Mitteln der modernen Malerei von dem Künstler glaubhaft gemacht wird, so kommt doch keine Illusion, die gerade diesem besonderen biblischen Vorgang entspricht, zustande. Nicht eine durch die Phantasie wachgerufene Vision wird das treibende Element, die Wiedergabe faktischer Augenerlebnisse ist das Hauptproblem für die künstlerische Gestaltung.

Die nüchterne Auffassung gestattet es Uhde auch, zuweilen seine Karten aufzudecken und seine Modelle in der Kostümierung, in der sie für die heiligen Szenen verwandt wurden, zum besonderen Gegenstande für Bilder zu nehmen. Auf einem großen Gemälde, das „Atelierpause" heißt, sieht man einen alten Mann als Joseph verkleidet, eine Arbeiterfrau mit ihrem Kinde als Maria, Kinder, denen Federflügel angebunden sind, als Engel. Es ist bezeichnend, daß man seinen Zeitgenossen eine solche Verschiebung der Anschauungssphären zumuten durfte.

Außer den biblischen Sujets hat Uhde auch beliebige Vorgänge aus der Wirklichkeit behandelt. Für beide Gattungen ist das Grundprinzip das gleiche. Seine artistischen Bemühungen richten sich mit Vorliebe auf das Lichtproblem. Die moderne Freilichtmalerei bildet den Ausgangspunkt. Sie ist aber für ihn mehr etwas äußerlich Angenommenes als von innen heraus Produziertes. Wo er Figuren in der Landschaft zeigt, von Sonnenflecken umspielt und in ihrer Erscheinung durch Lichtreflexe zersetzt, da gibt er nichts, was Liebermann nicht temperamentvoller gesagt hätte. Auch

UHDE: DIE KINDERSTUBE
Hamburg, Kunsthalle

seine Interieurmalerei nahm von Liebermann ihren Ausgang. Dieser hat in seiner „Schusterwerkstatt" von 1881 (National-Galerie) den Meister und den Lehrling, den Raum und alles was er enthält, unter der Wirkung des durch das Fenster breit einfallenden Tageslichtes gezeigt und durch den natürlichen Lichteffekt ein künstlerisches Motiv von epochemachender Bedeutung gewonnen. Ein Bild wie „Die Kinderstube" von Uhde (1889. Hamburg, Kunsthalle) ist ein Kompromiß zwischen impressionistisch akzentuierender und materialistisch detaillierender Ausdrucksweise. Die Lichtvision ist nicht das, wovon die Phantasietätigkeit bei ihm ausgeht, was sie in Bewegung setzt. Er hatte kein wirklich tiefes Verhältnis zu dem modernen Impressionismus, zu dem er durch die Strömung der Zeit geführt wurde und an dessen technische Seite er sich anschloß. Bei einer Aufgabe, wo alles neu zu schaffen war, wie bei dem religiösen Bild, versagte er denn auch in der Hauptsache.

Durch einen naturalistischen Impressionismus, wie er durch Liebermann und Uhde vertreten wurde, der zahlreiche jüngere Kräfte nach sich zog, wurde nicht weniger Verwirrung angerichtet als in Frankreich. Da der Anfänger gleich da einsetzen will, wo die Meister nach langem Suchen und Experimentieren geendigt haben, geht das Verständnis für den Bau und den Zusammenhang der festen Formen verloren. Wo man sich mit impressionistischen Andeutungen begnügt, da müssen diese aus dem tiefsten Verständnis und aus der sichersten Anschauung der Objekte heraus erfolgen. Malerisch auflösen kann eine Form nur, wer sie völlig beherrscht. Indem es bei den Modernen ein weitverbreitetes Problem wurde, bei Natureindrücken von den optischen Eigenschaften unbestimmter Fernbilder auszugehen, kamen die struktiven Elemente bei einem Gemälde sehr zu kurz. Es ist eine Eigenschaft dieses Naturalismus, daß er die von Zufälligkeitsmomenten abhängigen Erscheinungen nicht in Formen von überzeugender und typischer Kraft umzuprägen weiß. Er bleibt größtenteils im Improvisatorischen stecken. Jene artistischen Faktoren, die bei einem romanischen Schönheitsgefühl dem Impressionismus in Frankreich vielfach einen Halt gaben, feines rhythmisches Gefühl und Streben nach einer dekorativen Flächengliederung, kamen der deutschen Malerei wenig zugute. Für das, was man dort an neuen dekorativen Anregungen aus der ostasiatischen Kunst gewann, gab es bei uns zunächst kein Äquivalent.

In Deutschland hat eine Persönlichkeit, die mit einem starken koloristischen Empfinden begabt war, den Zwiespalt zwischen farbiger Impression und konstruktiver Form durch eine neue Stilsynthese zu lösen gesucht: Hans von Marées (1837—1887). Er läßt sich so den ausländischen Stilsuchern, von denen wir gesprochen haben, einem Cézanne und van Gogh, an die Seite stellen. Was ihn mit diesen verbindet, ist der Gedanke, daß der Stil in der Malerei aus der Anschauung der Natur heraus geschaffen werden müsse. Aber während sie für ihre Zwecke Anregungen von seiten der ostasiatischen Kunst folgten, blieb Marées davon unberührt. Die Resultate, die auf den verschiedenen Wegen erreicht wurden, sind gänzlich verschiedene.

Marées hatte in Berlin denselben Lehrer wie ein Jahrzehnt später Max Liebermann. In der Schule Steffecks (1853—1855) tritt ihm der in Berlin heimische Realismus entgegen. Es war die Zeit, als Menzel an der Serie seiner großen Friedrichsbilder arbeitete. Das Stoffgebiet des Steffeckschen Ateliers, Pferde und Soldatenbilder, hat er dann während seiner Münchener Zeit (1856—1864) weiter gepflegt. In der Bildnismalerei bringt er es zu

hervorragenden Leistungen. In München wurden die koloristischen Fähigkeiten, die in ihm lagen, höher entwickelt. Er arbeitet unmittelbar aus einer malerischen Vorstellung heraus. An den alten Meistern, besonders den Holländern, prüft er seine Naturbeobachtung. Rembrandt wurde ihm damals ein leuchtendes Vorbild. Der neue Begriff von Pastosität, den er sich erwirbt, leitet seine Versuche in einer bestimmten Richtung. Die glatte, nüchterne Oberflächenbehandlung, wie sie in der Steffeck-Schule üblich war, wird von ihm ganz aufgegeben. Nicht um eine bloße materielle Stoffcharakterisierung ist es ihm zu tun, sondern durch spezifisch farbige Reize will er wirken.

Berlin, National-Galerie

Wie weit ist er schon in den „Rastenden Kürassieren" (1861/62. National-Galerie) von den Leistungen des Steffeck-Ateliers entfernt. Wie sind die Pferde aus ihrer momentanen Stellung und Bewegung heraus verstanden. Das ist kein bloß ausgetuschtes zeichnerisches Gerüst. Das Werk eines Mannes, der nicht nur beschreiben will, wie es bei solch einer Episode zugegangen, sondern dem aus der farbigen Vision heraus der Antrieb zur künstlerischen Gestaltung erwächst. Leuchtende weiße Wolken am blauen Himmel. Ein prachtvolles Gewoge von Pinselstrichen,

durch das Reiter und Rosse ihre farbigen Akzente erhalten. Keine der Form nachgehende tüftelige Modellierung. Ein paar bunte Farbenspritzer ergeben das Gesicht des vorderen Kürassiers. Hier stellt ein purpurroter Strich auf brauner Unterlage, der sich von dem Auge über die Backe hinzieht, ohne diese zu modellieren, einen Lichtwert heraus. In der Landschaft fehlt jede Detailbezeichnung zugunsten farbiger Massen.

Marées zeigt sich im Besitz einer auf farbige Valeurs gestellten impressionistischen Technik. Er bedient sich derselben Mittel wie der gleichzeitige französische Kolorismus. Und er gehört zu denen, welche gegen den deutschen Schlendrian in der Malerei jene Opposition vorbereiteten, die Bayersdorfer auf der Münchener Ausstellung von 1869 hervortreten sah. Was er im Porträt leistet, mag das Doppelbildnis von ihm selbst und Lenbach (1863. Schleißheim, Galerie. Abb. S. 280), veranschaulichen, das sich mit seiner Lebendigkeit der Auffassung von jeder schönen Pose, auf die die akademische Kunst so großen Wert legte, fernhält. Ungezwungen stehen die Figuren nebeneinander und überschneiden sich. Ein wichtiges Moment für die Bildvorstellung erwächst dem Künstler aus dem Kontrast zwischen dem hellbeleuchteten eigenen Gesicht und dem von dem Hut beschatteten Lenbachs, aus dem die die Augen verdeckenden Brillengläser hervorleuchten. In unfertigem Zustand ist die Hand stehen geblieben, deren momentane Haltung mit wenigen Strichen skizziert ist. Die Verve der Pinselzüge reißt den Beschauer in die von dem Maler gewollte Illusion eines momentanen Eindrucks. In dem Hauptwerk der Münchener Jahre, dem „Bad der Diana" (Schleißheim, Galerie), hat er den mythologischen Stoff nach den von ihm aus dem Studium der Wirklichkeit gewonnenen koloristischen Prinzipien bearbeitet.

Durch Italien, wo er seit 1864 mit verschiedenen kürzeren und längeren Unterbrechungen lebt, erhält seine Entwicklung eine neue und entscheidende Wendung. Seine Anschauungen läutern sich, und ein ganz bestimmtes Problem tritt in den Mittelpunkt seiner Bestrebungen. Er sucht alles, was nicht rein artistisch, das heißt, aus einer bildnerischen Vorstellung heraus erwachsen ist, auszuschalten. Keinerlei literarische Pointe wird zugelassen. Nackte Menschen zu Fuß oder zu Roß in einfacher Landschaft, das ist das Thema, das immer wieder nach den verschiedenen Seiten variiert wird. Er schränkt sich auf das elementarste Anschauungsmaterial zur Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen ein. Ihm schwebt eine Bildkunst vor, an der alles bildkünstlerisch, das heißt aus Anschauungserlebnissen erwachsen ist. Darin berührt er sich mit den französischen Impressionisten, die ja auch einen

MARIES: BILDNIS DES KÜNSTLERS UND SEINES SOHNES
Schleissheim, Galerie

solchen Standpunkt einnahmen. Aber während sie aus einem momentanen Eindruck blitzhaft eine rein malerische Vision zu erhaschen trachteten, sucht er jetzt durch Konzentration seiner verschiedenen Beobachtungsergebnisse mit gleichmäßiger Berücksichtigung der plastischen Form und des malerischen Scheins zu typischer Gesetzmäßigkeit und zu einem Stil zu gelangen. Um seine Vorstellungen über den Figurenbau zu klären, nahm er seit seiner Übersiedlung nach Italien den Weg über eine formale Konstruktion im plastischen Sinne. Aber er will damit nicht die Farbe zurückdrängen und auf ihre spezifischen Wirkungen verzichten, wie so mancher seiner deutschen Vorgänger. Was ihm als Ziel vor Augen stand, kann nicht besser ausgedrückt

werden als mit Worten seines Lebensgefährten, des Bildhauers Adolph von Hildebrand: „Wenn vielfach die Formenwelt eine einseitige Entwicklung erlebt hatte, wobei die Farbe das Stiefkind blieb, so mußte es sich jetzt darum handeln, das Geheimnis des räumlichen und Formenzusammenhanges in der Natur wieder zu entdecken, das von der Farbenwelt mit produziert wird und den direkten Natureindruck in seinem Gegenwert hervorruft. Es handelte sich also nicht um eine mehr oder minder glückliche Verbindung von Form und Farbe, um eine sogenannte Vollendung des Getrennten nach beiden Seiten hin, sondern um das beiden Gemeinsame, um einen Bildaufbau, der beides als eines gibt, wie in der Natur. Dieses Gemeinsame erkannte Marées in der Bildkonstellation."

Das Problem, das hier zutage tritt, ist nichts Neues, sondern kann höchstens als eine Wiederentdeckung bezeichnet werden. Es ist das der späten Renaissance, eines Tizian, Tintoretto, Velazquez. Bis zu einem gewissen Grade hat sich auch Poussin seiner bemächtigt. Von Marées ist es in unserer Zeit wohl am klarsten durchdacht worden. Er kam zu seiner Formulierung vermittels von Vorbildern, die ihm auf italienischem Boden nahe traten: Antike und Renaissance. Das räumlich Dreidimensionale als bildmäßige Vorstellung für den Beschauer zu klären und jede Unbestimmtheit aus dem Wege zu räumen, darin lag ein Hauptantrieb zu seiner Bildkonstellation. Mit der Anschaulichkeit sollten zugleich Harmonie und Rhythmus gegeben sein, die den dekorativen Charakter bestimmten. Seine Sehnsucht war eine wahrhaft koloristische Monumentalmalerei.

Es liegt außerhalb unseres Themas, auf diese Bestrebungen ausführlicher einzugehen. Wir können es aber wohl rechtfertigen, wenn wir dem Künstler zum Schluß eine kurze Betrachtung widmen, da ja gewisse impressionistische Tendenzen in seinem Schaffen hervortreten, die die Art seiner ganzen Auffassung mitbestimmen. In einer naturalistischen Atmosphäre aufwachsend stellte er seine Kunst gerade auf das ein, was dem Naturalismus fehlte. Er gehörte zu den Unzeitgemäßen. Seine Wirkung beginnt erst, seitdem die naturalistische Strömung im Rückgang begriffen ist und auf allen Seiten ein Wunsch nach Stil sich bemerkbar macht.

Auch nach seiner Bekanntschaft mit Italien, und als ihm neue Ideale nahe gerückt waren, setzte er seine koloristisch-impressionistischen Bemühungen fort, besonders in der Bildnismalerei. Namentlich in gewissen Porträts, die nach der mit Konrad Fiedler im Jahre 1869 unternommenen Reise durch Spanien, Frankreich und Holland während eines Aufenthaltes in Deutschland entstanden sind, tritt das impressionistische Element besonders stark zutage.

MARÉES: RUDERER. ENTWURF
Berlin, National-Galerie

Als er sich dann aber ganz im Süden festsetzt und seine neue Tätigkeit dort mit dem Neapler Freskenzyklus einleitet, da konzentrieren sich alle seine Bemühungen darauf, einen monumentalen Stil ins Leben zu rufen. Daß er das mit einem impressionistisch geschulten Auge in Angriff nahm, unterscheidet ihn von den früheren Vertretern deutscher Monumentalmalerei. Er hat mit dem alten Kartonstil aufgeräumt und malerische Eindrücke seinen Entwürfen zugrunde gelegt. Das Hauptwerk seines Lebens, die Fresken der Zoologischen Station in Neapel, bereitete er in breit angelegten Farbenskizzen vor. Wie prachtvoll ist in dem Entwurf für die Ruderer (Berlin, National-Galerie.) die malerische Bewegtheit der Körper zum Ausdruck gebracht. Die Studie zu der Porträtgruppe von Grant, Marées und Hildebrand auf dem Bilde der einen Schmalwand (Elberfeld, Museum. Abb. S. 284)

zeigt, welch ein treffsicherer Skizzierer in ihm steckte. Und auch bei der Ausführung der Fresken sucht der Vortrag mit den flott hingesetzten Pinselstrichen die Lebendigkeit der primären Eindrücke festzuhalten.

Der Kolorist in Marées war zu mächtig, als daß er diese Seite der Sichtbarkeiten hätte zurücksetzen sollen. Er isoliert nicht die Dinge, sondern betrachtet ein farbiges Schauspiel in seinem Zusammenhang und in seiner gegenseitigen Bedingtheit. Aus dieser Sehbegabung heraus gewann er die Einsicht, „daß man rund malen kann ohne zu modellieren. Unser Auge nimmt zunächst in der Natur nur verschiedenartig begrenzte und gefärbte Flecken wahr, und nur unsere Erfahrung und Wissen lassen uns auch die ganzen Gegenstände erkennen“ (Brief vom 18. Juli 1873). Diese Fleckentheorie für die Praxis ganz nutzbar zu machen, ist sein eifrigstes Bemühen gewesen.

In seiner Arbeitsweise unterscheidet er sich aber dadurch vornehmlich von den Modernen und besonders den Impressionisten, daß er nicht von der momentanen Erscheinung allein seinen Ausgang nehmen will und diese als das einzig Darstellenswerte ansieht. „Die Erscheinung muß, scheint mir, das letzte Resultat der künstlerischen Arbeit sein und bedingt werden durch die Gegenstände, die dargestellt werden“ (20. Dezember 1875).

Er wollte es von vornherein durch seine formale Anlage (die Bildkonstellation) erreichen, daß sein Kunstwerk in bezug auf Monumentalität und dekorativen Charakter mit der Überzeugungskraft einer Naturgesetzlichkeit wirken sollte. In der „Abwesenheit von jeglicher Zufälligkeit“ sah er „die Ursache von einem bleibenden Eindruck von Menschenprodukten“. Keinem Einzeleffekt zuliebe sollte von der Harmonie des Zusammenhanges, der Stabilität des Gefüges etwas geopfert werden. Jede pleinairistische Tendenz, die den Schein auf Kosten der Form bevorzugt, mußte Marées dem Prinzip nach ablehnen. „Sonne kann man nicht malen,“ sagte er seinem Schüler Pidoll, „wenn man es auf klare Formendarstellung abgesehen hat. Denn wenn man Sonne malen will, gehen alle Mittel der Palette auf den Sonneneffekt, der die Form zerreißt. Sonnig dagegen wirkt jedes gut dargestellte Helldunkel.“ Das ist wieder der Standpunkt des Leonardo da Vinci.

Indem es für ihn das Hauptziel wurde, die Einheit von räumlicher Ausdehnung, plastischer Form und malerischer Erscheinung, wie sie in der Natur besteht, durch seine Kunst wiederzuerzeugen, geriet diese in ein Dilemma, das sie nie ganz überwunden hat. In dem Streben zu einer absoluten Vollendung zu gelangen sah er nicht, daß man öfter nach einer Seite Verzicht leisten müßte, wenn man auf einer anderen etwas gewinnen wollte. Er legte

großen Wert darauf, eine starke Tiefenvorstellung zu erzeugen durch Anordnung bestimmt umgrenzter Objekte in verschiedenen Zonen und dem Auge so durch das ausgeprägte Hintereinander eine feste Richtung zu geben den Raum zu durchgleiten, wobei zugleich diese Faktoren in den gewollten Rhythmus einbezogen wurden, der dem ganzen Bildgefüge seine Einheit sichern sollte. Eine so aufdringliche abtastbare Tiefenwirkung wollten Velazquez, die modernen Impressionisten und auch die Ostasiaten vermeiden und suchten

Elberfeld, Museum

durch eine andeutende, sich nur auf Anweisungen beschränkende Behandlung, die das Gemälde nicht seines Flächencharakters beraubte, die Tiefenillusion bei dem Beschauer wachzurufen. Gerade der moderne Impressionismus ist sehr weit darin gekommen die Distanzierung durch optische Werte zu bewerkstelligen. Marées ist es nur bis zu einem gewissen Grade gelungen, dem was ihm in bezug auf eine Ausgleichung plastischer und malerischer Elemente vorschwebte, Gestalt zu verleihen. Das meiste was er in Angriff nahm, ist fragmentarisch geblieben.

Um den gewollten koloristischen Effekt zu erreichen, kam er in seinen späteren Jahren dazu, die Farbendecke durch immer erneuten Auftrag höher und höher zu schichten, so daß die Bildfläche ein reliefartiges Aussehen erhielt. Er begann gewöhnlich in Tempera; die Überarbeitung erfolgte mit Ölfarben. Die farbige Durchführung kostete ihn lange Zeit und unsägliche Mühe. Nicht eher wollte er sich zufrieden geben, bis der Moment erreicht war, „wo Vorstellung und Darstellung in eins zusammenfließen", wie er sich einmal Fiedler gegenüber ausgedrückt hat (Brief vom 10. April 1871). Vieles wurde aber bei dem langwierigen Prozeß durch die immer wieder vorgenommenen Übermalungen verdorben, und nur in Ausnahmefällen kommt die Vorstellung in der Darstellung zu reinem Ausdruck.

Das Verfahren, das Marées anwendet, ist dem eines Cézanne oder van Gogh entgegengesetzt. Während diese von vornherein aus der Farbe heraus arbeiten und ihre farbigen Sensationen sich sozusagen zu Formvorstellungen verdichten lassen, errichtet Marées in seiner späteren Zeit zuerst ein farblos neutralisiertes Formgerüst und projiziert darauf gleichsam das in ihm lebende Farbenbild.

Durch die lange Entwicklung, die seine Eingebungen durchmachten, indem er sie sich immer und immer wieder abklären ließ, kam er bei der endgültigen Ausführung öfter zu kalten Abstraktionen. Jener feurige Malergeist, der in einem Tintoretto oder Rembrandt oder Delacroix lebte und allen Hindernissen sieghaft die Spitze bot, auch auf die Gefahr hin einmal zu entgleisen, war ihm nicht gegeben. Langwierige intellektuelle Erwägungen begleiteten jedes spontane Schaffen. Er hat mehr und Besseres über Kunst gesagt als vielleicht irgendein anderer deutscher Maler. Es steckte aber auch etwas von deutschem Doktrinarismus in ihm. Bezeichnend ist, daß er, der sich auch in der Plastik versuchte, auf die Bildhauer einen stärkeren Einfluß ausübte als auf die Maler. An den Bemühungen um eine Synthese bildnerischer und malerischer Vorstellungen ist er, darf man wohl sagen, gescheitert, so daß das, was er ersehnt hat, nicht zu einem vollen befriedigenden Abschluß gelangte.

Es ist ein charakteristischer Zug für die Malerei des 19. Jahrhunderts, daß solch ein Zwiespalt zwischen Formbestimmtheit und optischem Schein zutage tritt, und von verschiedenen Parteien immer das eine gegen das andere ausgespielt wird. Während von Klassizisten und Formalisten die struktiven, wurden von Pleinairisten die optischen Werte mit einer gewissen Einseitigkeit berücksichtigt. Dem gegenüber bedeutet das, was Marées gewollt hat, ein Programm, das heute in einem besonderen Maße aktuell ist.

Wer sich über die Wandlungen deutscher Kunst im 19. Jahrhundert mit ihren führenden Persönlichkeiten klar geworden ist, muß zu der Ansicht gelangen, daß der moderne Impressionismus hier nicht in der Weise das Ergebnis einer schöpferischen Entwicklung ist wie in Frankreich. Zwei große Tendenzen machen sich bemerkbar, die durch die deutsche Malerei hindurchgehen. Beide setzen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ein, als eine nationale deutsche Kunst sich herauszubilden begann, nachdem sie die überkommenen Rokokoideale von sich abgeschüttelt hatte. Auf der einen Seite trachtet man nach einem hohen Stil, nach Bedeutsamkeit des Inhalts und Ausdrucks. Die Wirklichkeit soll in eine ideale Sphäre gehoben, zu typischen Formen umgeprägt werden. Auf diesem Wege verlor man sich stellenweise in einer sich im Gedanklichen ergehenden und den eigentlichen künstlerischen Faktoren zu wenig Rechnung tragenden Darstellungsweise. Eine andere Richtung sucht sich ihre Wirkungsmittel in engerem und stetigem Verkehr mit der Natur zu gewinnen. Schwebt dort Hoheit und Größe als das Ziel des künstlerischen Schaffens vor, so will man sich hier von dem Augenschein leiten lassen, wirft sich auf das, was die Umgebung bietet, versenkt sich mit ganzer Hingabe in das Intime. Aus dem Nacherleben farbiger Naturphänomene ergeben sich neue malerische Probleme. Mit impressionistischen Darstellungsmitteln werden hin und wieder Versuche gemacht. Das, was das eigentliche Wesen des modernen Impressionismus ausmacht, ergibt sich aber bei uns nicht als End- und Gesamtresultat eines nationalen Entwicklungsprozesses. An wirklich schöpferischen Kräften, die sich das, was das Spezifische des impressionistischen Problems vom Ende des 19. Jahrhunderts darstellt, zu eigen gemacht haben, kann sich Deutschland nicht mit Frankreich messen. Man hat bei uns erst später als dort und zum Teil abhängig von den Franzosen das Problem in den Mittelpunkt artistischer Bemühungen gestellt. Ob sich die deutsche Kunst nach dieser Seite hin noch weiter entwickeln wird, kann niemand wissen. Wenig spricht dafür, wenn man den Kultus, der heute mit Marées getrieben wird, als Symptom ansehen darf.

Es ist aber, wie wir meinen, durch nichts zu rechtfertigen, wenn man

die bisherige deutsche Kulturentwicklung auf den Impressionismus als End- und Höhepunkt hin ausgerichtet und die impressionistische Kunst als Begleiterscheinung eines impressionistischen Kulturzustandes hingestellt hat, dessen psychologischer Charakter durch das Symptom der „Reizsamkeit" zu bestimmen sei. Weshalb eine solche Auffassung unhaltbar ist, wird sich aus den allgemeinen Darlegungen unseres letzten Abschnittes mit ergeben.

ERGEBNISSE UND BETRACHTUNGEN

Einem Zufall, dem so viel geleugneten Zufall verdankt das Wort Impressionismus seine Entstehung. Zuerst als Witz in die Welt geschleudert, übt es seine Wirkung aus, weil es den Nagel auf den Kopf zu treffen scheint. Wie sich der Begriff unter Mithilfe der Wissenschaft rasch erweitert, läßt sich in Leben und Sprache deutlich verfolgen. Anfangs bezeichnet er die Art und Weise, wie eine Klasse moderner Maler mit einer von ihnen ausgebildeten Technik von ihren besonders gearteten Natureindrücken Rechenschaft ablegten. Indem man diese Art der Interpretation deutlich zu machen suchte, grenzte man sie ab gegen anderweitige Interpretationsarten. Die nächste Erweiterung erfährt der Begriff dadurch, daß man das, was man abgegrenzt und isoliert hat, nicht mehr seinem eigentlichen Wesen nach als etwas einzig und für sich Dastehendes ansieht. Das Wort wird auf Erscheinungen der Malerei in der Vergangenheit, die man als gleiche und ähnlichartige erkennt, übertragen. Es wird auf die Plastik angewandt, wovon wir jedoch hier absehen können. Der Denkprozeß vollzieht sich so, daß man die unterscheidende technische Manipulation, die man an den modernen Malereien zuerst als das Wesentliche erfaßt hat, Eigenschaften gegenüber, die sie mit früheren Kunstwerken teilen, als etwas Sekundäres hinnimmt. In der Sprachgewohnheit zeigt sich das darin, daß die Erscheinungen, die unter solchem Gesichtspunkt als gleichartig empfunden werden, konsequent „impressionistisch" genannt werden. Der Begriff hält sich aber durchaus noch in der bildkünstlerischen Sphäre.

Eine neue Erweiterung erfährt er dadurch, daß man ihn aus dieser Sphäre herauslöst und einen allgemein kulturgeschichtlichen Begriff ableitet. Er soll jetzt bedeuten: der geistige Gesamtausdruck einer Kultur, dessen eine Erscheinungsform impressionistische Kunst ist.

Man vergesse nicht: all das sind Resultate menschlicher Geistesarbeit, die in Wirklichkeitserscheinungen hineingelegt werden. Die Überlegungen

sind zum großen Teil aus Analogiebeobachtungen zustande gekommen. Da Wissenschaft, richtig aufgefaßt, dem menschlichen Geiste zur Klarheit verhelfen und nicht Verdunklungen Vorschub leisten soll, so heißt es sich Rechenschaft zu geben, in welcher Bedeutung der Begriff in wirklich fruchtbarer Weise zu verwerten ist.

Indem die Beobachtung, daß der Impressionismus als Problem der Kunst in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern zu finden sei, anerkannt wurde, ging man dazu über, sich die Frage vorzulegen, ob sein Auftreten immer von bestimmbaren historischen Bedingungen abhängig sei. Ließen sich diese formulieren, so ergäbe sich daraus ein historisches Gesetz. Die welche die Frage stellten und bejahten, entschlossen sich den Begriff Impressionismus kulturhistorisch zu fassen. Er wurde auf die verschiedenartigsten Kulturäußerungen: Poesie, Musik, Philosophie, soziales Leben übertragen. Man versuchte Analogien mit den vermeintlichen gleichartigen Erscheinungen der bildenden Kunst aufzudecken. Und nachdem man sich so einen impressionistischen Kulturzustand konstruiert hatte, ging man daran ein Gesetz zu finden, unter welchen Bedingungen das Zustandekommen einer impressionistischen Kultur geschähe.

Wir müssen die Verantwortung für eine derartige Erweiterung des Begriffes denen überlassen, die sie vorgenommen haben, und wollen nur bekennen, daß er nach unserer Auffassung außer für Malerei und Skulptur vielleicht einzig und allein noch in einer Kunsttheorie der Poesie verwertet werden könnte. Da wir keine Möglichkeit sehen, Impressionismus als Kulturinhalt zu deuten, so verzichten wir auch darauf der Frage näher zu treten, ob er am Anfang oder am Ende einer Kulturentwicklung stehe, die Jugend- oder Alterserscheinung einer Kultur sei, wobei es überhaupt schon schwierig wäre, sich über die Begriffe Jugend und Alter, Anfang und Ende zu verständigen. Den Glauben an die Existenz eines historischen Gesetzes, wie es die Aufrollung dieser Frage voraussetzt, vermögen wir nicht zu teilen. Indem wir den Begriff Impressionismus als einen kunsttheoretischen isolieren, sehen wir darin seine ergiebigste Verwendbarkeit.

Bei dieser Annahme vermögen wir auch zu keinem Resultat darüber zu gelangen, welches Kulturniveau für die Entstehung und Ausbildung impressionistischer Kunstformen das gegebene sei. Die Kulturen, in denen solche in die Erscheinung treten, zeigen so individuelle Verschiedenheiten, daß demgegenüber die wenigen Ähnlichkeiten, die man nachweisen zu können meint, gar nicht ins Gewicht fallen. Der Grundfehler besteht darin, daß man qualitativ Unvergleichbares vergleichen will.

In unserem Überblick haben wir Beispiele impressionistischer Darstellungsformen aus historischer Zeit innerhalb verschiedener und weit auseinanderliegender Kulturen vorgeführt. Das Gemeinsame aller der Impressionismen ist das künstlerische Problem, das auf einer Anschauung beruht, die den eindrucksmäßig aufgenommenen labilen Erscheinungen mit besonderen technischen Mitteln Rechnung zu tragen sucht. Das Problem hat während des Zeitablaufs mannigfache Lösungen gefunden. Mit jedem der in verschiedenen Zeiten auftretenden Impressionismen ist ein gewisser Stimmungston verbunden, der aus der betreffenden historischen Epoche resultiert. Das künstlerische Problem liegt als etwas Wesenhaftes in einer idealen Sphäre, wo Zeitdifferenzen irrelevant werden. Und in dieser Sphäre gibt es verschiedene Möglichkeitstypen für die Verwirklichung des Problems.

Das Gemeinsame aller impressionistischen Ausführung, das in der Problemstellung liegt, besteht darin, daß der Künstler nicht sozusagen vom Standpunkt des Objekts aus rein koordinierend Teil neben Teil setzt, sondern, von dem Gesamteindruck einer Erscheinung auf sich ausgehend, in diesem etwas als wesentlich auffaßt und das Wesentliche durch die Art der künstlerischen Darstellung herausarbeitet. Durch die besondere Betonung dessen, was dem Künstler an seinem Eindruck wesentlich war, soll der Beschauer in die Illusion gezwungen werden, daß er das, was ihm vor Augen steht, ganz so erlebt, wie es der Künstler vor sich gesehen hat (sei es nun wirklich oder phantasiemäßig), und mit derselben Stimmungskomponente. Von einem Nacherleben in diesem Sinne kann z. B. nicht die Rede sein bei der Band I S. 9 abgebildeten Umrißzeichnung des griechischen Vasenbildes, wo alle Stücke, in welcher Raumsphäre sie auch liegen und welche Bedeutung sie für den vorgeführten Akt haben, gleichwertig wiedergegeben sind. Alles ist, indem jeder einzelne Teil dieselbe Bedeutsamkeit erhält, detaillierend durchgeführt. Dagegen auf der Tuschzeichnung des Chinesen Liang Kai (S. 11), wo die Figur völlig auf einen beabsichtigten Gesamteindruck mit dem für diesen maßgebenden Stimmungsreflex angelegt wird, ist das was in bezug darauf unwesentlich ist, unterdrückt oder nur flüchtig angedeutet. Dafür erhält aber jede Kleinigkeit, jede winzige Ausbuchtung eines Strichs, jede Verdickung des Pinselzuges, jede Nuance in einem Tuschfleck einen ungeheuren Wert für die Wirkung des Ganzen. In dem Charakter einer Skizze liegt es, daß sie, wenn sie die Tendenz hat, das Wesentliche als Anschauungsmoment andeutend herauszuheben, impressionistisch wird. Was der Künstler als das Wesentliche an einem Eindruck ansieht, kann natürlich verschiedenartig sein: eine farbig-optische Erscheinung, ein Massengewirr, eine Bewegung usw. Die

Ausführung wird immer in irgendwelchen Teilen etwas „Skizzenhaftes“ haben. Wie in Wirklichkeit das Auge bei dem Visieren einer Naturerscheinung nicht alles gleich klar sieht, sondern nur mit einem kleinen Fleck der Netzhaut scharf fixiert, so wird im Bilde dem dadurch Rechnung getragen, daß die einzelnen Partien verschieden scharf eingestellt erscheinen, je nachdem es durch das Wesen des Gesamteindrucks gefordert wird.

Über die Bedeutung des Skizzenhaften als Kunstmittel hat sich schon Vasari gelegentlich einmal in der Lebensbeschreibung des Luca della Robbia ausgesprochen. Er rät es anzuwenden bei allen den Kunstwerken, die aus der Entfernung betrachtet würden: „Die Erfahrung lehre, daß alle Dinge, die entfernt zu stehen kämen, seien es Malereien, Skulpturen oder anderes Ähnliches, mehr Feinheit und größere Kraft hätten, wenn sie eine schöne Skizze, als wenn sie vollendet wären. Und außer daß die Entfernung diese Wirkung hervorbrächte, schiene es auch, daß häufig in den Skizzen, wenn sich der Schaffensdrang in einem Augenblick Luft machte, die künstlerische Absicht sich in wenigen Strichen voll ausdrückte, während dagegen manchmal mühselige und übertriebene Sorgfalt Kraft und Wissen denen raubte, die niemals die Hände von dem Werk zu nehmen wüßten, das sie in Arbeit hätten.“ — Der Impressionismus hat sich diese Erfahrung in allen seinen verschiedenen Phasen zunutze zu machen gewußt.

Welche Darstellungsmittel für eine impressionistische Gestaltung besonders verwertbar sind, ist immer das Resultat von Experimenten. Daß die mit Farbenflecken arbeitende Valeurmalerei so geeignet zur Veranschaulichung optischer Impressionen ist, liegt darin, daß sie am besten imstande ist, das Wesentliche und Unwesentliche durch knappe Nuancierungen zu scheiden. Sie hebt die in einer feinen Vertreibung der Farben liegende gleichmäßige Bestimmtheit des Bildes auf. Wie wir sahen, ist man sich in hellenistischer Zeit wahrscheinlich zuerst darüber klar geworden. Ein impressionistisches Streben geht, wie schon in unserer Einleitung betont wurde, dahin, das Formgebilde nicht als etwas absolut Fertiges und Abgeschlossenes auf der Bildtafel zu produzieren, sondern nur Anweisungen zum Zusammenfassen und Formieren des Angelegten zu geben.

Vergeblich aber ist das Bemühen erweisen zu wollen, daß einer impressionistischen Kunst immer eine „impressionistisch“ gerichtete historische Kultur parallel gehe. Daß alle künstlerischen Erscheinungen ein Symptom ihrer Zeit sind, etwas von dem Lebensgefühl und dem Ausdrucksringen ihrer Zeit an sich tragen, ist nicht zu bezweifeln. Aber es konnte und kann nicht gezeigt werden, was eine Kultur als impressionistisch charakterisieren soll, so

wie eine Kunst dadurch charakterisiert wird. Der Begriff ist, wie schon hervorgehoben, kulturhistorisch nicht zu verwenden.

Man hat den Impressionismus der bildenden Kunst so behandelt, als ob er ein Zeitstil geworden wäre nach Art des romanischen, der Gotik, der Renaissance, des Barock, und im Anschluß an Wölfflins von der Architektur ausgehende „psychologische" Methode sein Zustandekommen aus den in einem einheitlichen Zeitgeist wirkenden Kräften heraus zu erklären versucht. Wölfflin hatte aber schon gesagt: „Selbstverständlich kann ein Stil nur da entstehen, wo ein starkes Gefühl lebendig ist für eine bestimmte Art körperlichen Daseins. Unserer Zeit fehlt dieses Gefühl gänzlich." Impressionismus ist kein Stil in diesem Sinne, und man kann ihn nicht analysieren, als ob es so wäre. Die Erscheinung und Ausbreitung einer impressionistischen Kunst fällt auch in Zeiten, in denen eine gewisse Stillockerung und nach dem Malerischen tendierende Umformungen auf dem Gebiete der Architektur vor sich gehen (Hellenismus, venezianischer Barock, Holland 17. Jahrhundert, Rokoko).

Ganz allgemein läßt sich nur sagen, daß die Ausübung einer impressionistischen Darstellungsweise gebunden ist an eine Kunststufe, die es einem durch intensive Beobachtung der Natur geschärften Auge gestattet, auf illusionistische Wirkungen hinzuarbeiten. Die Illusion kann in der Hauptsache abgesehen sein auf einen Bewegungsakt, ein optisches Phänomen oder anderes, je nach dem was dem Künstler für den Eindruck als das Wesentliche erscheint. Eine solche Anschauung ist, wie wir sahen, auf dem Boden von Kulturen erwachsen, die die weitestgehenden Differenzen aufweisen. Ein Impressionismus vermag nur dann aufzukommen, wenn die Natur als solche Gegenstand des Interesses und des Studiums ist. Völker und Zeiten, bei denen das unmittelbare Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit fehlt, wie größtenteils in der islamischen Kultur oder in dem europäischen Mittelalter, sind zu keiner impressionistischen Gestaltungsweise gelangt. Um eine solche zustande kommen zu lassen, muß das Bedürfnis nach Illusion stärker sein als das nach Abstraktion. Mit anderen Worten: Eine gewisse naturalistische Grundlage muß vorhanden sein. Wo tektonische, ornamentale, geometrische, heraldische Interessen überwogen, war kein Feld für einen Impressionismus.

Da sich kulturelle und völkerpsychologische Vorbedingungen für das Zustandekommen einer impressionistischen Kunst nicht allgemein bestimmen und gesetzlich normieren lassen, so dürfen wir uns mit dem, was über die verschiedenen historischen Impressionismen in den einzelnen Abschnitten gesagt worden ist, begnügen. Das Verhältnis des Impressionismus zu dem herrschenden Zeitstil zu beleuchten ist jedesmal versucht worden.

Nicht unangebracht aber scheint es, nach den individualpsychischen Eigenschaften zu fragen, aus denen ein impressionistisches Kunstwerk hervorgeht. Vorbedingung ist die Disposition zu impressionistischer Auffassung der Umwelt, eine impressionistische Sehbegabung. Die Umsetzung von Wirklichkeitseindrücken kann, wie wir schon in unserem einleitenden Abschnitt bemerkten, mit Mitteln der Zeichnung oder der Farbe erfolgen, und wir unterschieden demgemäß einen zeichnerischen und einen farbigen Impressionismus.

An einem einfachen Beispiel mag noch erläutert werden, wie eine impressionistische Interpretation unter Voraussetzung einer demgemäßen Sehbegabung zu verstehen ist. Man stelle sich vor, irgendein Objekt, etwa eine Vase, solle nach der Natur durch Farbenmalerei wiedergegeben werden, wobei eine Zeit angenommen wird, in der die Kunst im Besitz ausgiebiger koloristischer Hilfsmittel ist. Dann stehen je nach den Absichten verschiedener Maler verschiedene Wege offen. Der eine bemüht sich, die Vase ihrem formalen Gefüge nach möglichst exakt in Einklang mit der Wirklichkeit darzustellen. Er sucht das, was er als objektive Form, gegen den umgebenden Raum abgegrenzt, auffaßt, zu treffen, indem er sich an die tastbaren Werte hält und diese unter ständiger Kontrolle des reflektierenden Verstandes festzulegen trachtet. Die Farbe wird ihm vor allem für die Formmodellierung dienen. Ein in realistischem oder naturalistischem Sinn formales Abbild ist sein Ziel. Einem anderen Künstler schwebt vor, den ästhetischen Schönheitswert, den er in der Form und dem Umriß der Vase erkennt, herauszuarbeiten. Er wird alle Faktoren, die dem dienlich zu sein scheinen, steigern, die Ausführung dem in seinem Innern lebenden Ideal anzunähern wünschen. Man kann diese Darstellungsweise formal-idealistisch nennen. Für einen dritten ist die Vase kein isoliertes Formgebilde. Er sieht sie als ein in den Raum eingebettetes Objekt, in der Erscheinung bedingt durch die Luft, die sie umgibt, das Licht, das sie trifft und durch die Entfernung, die sie vom Standpunkt des Beobachters hat. Das Fernbild, wie es durch diese momentanen Einwirkungen hervorgerufen wird, will er darstellen. Die plastische Form als solche interessiert ihn nur so weit, als sie modifiziert durch alle die äußeren Einflüsse zur Erscheinung kommt. Was ihm an Farbenwerten und Reflexen an der optischen Erscheinung auffällt, notiert er. Er entwickelt das Abbild aus dem für den Beobachtungsmoment geltenden Farbeneindruck heraus. Das ist das impressionistische Verfahren. Daß es dieselbe Formkenntnis erfordert wie jedes andere, ist selbstverständlich. Denn der Künstler muß sich in jedem Fall Rechenschaft zu geben wissen, was hinter der Erscheinung zu suchen ist.

Die drei Darstellungsweisen werden in Wirklichkeit ja nicht immer so

rein und isoliert auftreten, wie sie hier zum Zwecke unserer Klarstellung auseinandergelegt sind. Neben der für unser Beispiel herangezogenen farbigen bestehen, wie wir sahen, noch andere Möglichkeiten impressionistischer Umsetzung. Ein zeichnerischer Impressionismus bringt die Erscheinung zur Anschauung, ohne die den optischen Eindruck bestimmenden Relationen der natürlichen Farben in ein adäquates Farbengebilde zu übertragen, indem der Eindruck des Fernbildes in einer durch die gewählte Zeichentechnik bedingten Abstraktion interpretiert wird. Es kam uns hier ja nur darauf an, eine bestimmte Disposition der künstlerischen Psyche für eine besondere Auffassungs- und Darstellungsweise vor Augen zu führen. Verschiedenartige und verschieden starke impressionistische Sehbegabungen sind natürlich in Betracht zu ziehen. Wir fanden bei den Ostasiaten ein besonders ausgeprägtes impressionistisches Aufnahmevermögen. Wie sie es betätigten, das pflegt von uns Europäern in das Gebiet der Zeichnung klassifiziert zu werden. So weit wir die ostasiatische Malerei nach dem uns Erhaltenen zu übersehen vermögen, ist die Fähigkeit zu eindrucksmäßiger Gestaltung immer vorhanden.

Impressionistische Darstellung setzt eine besondere Organisation von Phantasie und Gedächtnis voraus. Die Umwelt rein aus der Anschauung heraus zu deuten, ohne begriffliche Substitutionen vorzunehmen, muß als ein Hauptziel erscheinen. Durch Versuche und Übungen nach einer bestimmten Richtung wird natürlich das künstlerische Schaffen dirigiert und gesteigert. Und gerade in Ostasien, wo das impressionistische Element in der Kunst eine so große Rolle spielt, scheint ein besonderes Studiensystem zur Verarbeitung impressionistischer Konzeptionen ausgebildet worden zu sein. Fortgesetzte methodische Übungen sollen es dahin bringen, daß eine impressionistische Darstellungsweise möglichst leicht von der Hand geht.

Ist die Phantasie dazu disponiert, Erscheinungen der Außenwelt eindrucksmäßig aufzunehmen, und ist eine daraufhin ausgestaltete Technik zur Gewohnheit geworden, so wird sich eine solche Art der Veranschaulichung an jeden beliebigen Stoff anpassen. Ein derartig geschulter Künstler wird die Möglichkeit haben, ein frei erfundenes wie ein unmittelbar auf Wirklichkeitseindrücke zurückgehendes Motiv als impressionistisches Erlebnis wiederzugeben.

Die primitivste Art impressionistischer Darstellung ist eine rein imitative. Als Versuche nach dieser Richtung dürfen wir vielleicht schon Leistungen einiger auf niedrigster Kulturstufe stehender Stämme wie der paläolithischen Höhlenbewohner Südeuropas und der Buschmänner Südafrikas ansehen. Ist es nur ein Zufall, daß sich diese Fähigkeit zu eindrucksmäßiger Reproduktion gerade bei ausgesprochenen Jägervölkern findet, deren ganze Existenz von

BISON, PRÄHISTORISCHE MALEREI
Höhle von Altamira

der Ausbildung des Auges abhängt? Die paläolithischen Nomaden, die noch nicht Ackerbau und Viehzucht kannten, waren in ihrer Ernährung auf das, was sie sich erlegten, angewiesen. Und die Buschmänner nennt der Geograph Ratzel „das entschiedenste, einseitigste und geschickteste Jägervolk, das man kennt". Nicht unwahrscheinlich ist es, daß die unausgesetzte Übung des Auges und Schärfung des Beobachtungssinnes die Herausbildung eines künstlerischen Vermögens und die Lust an der Naturwiedergabe begünstigt hat. Dabei ist auch zu berücksichtigen, daß gerade die Gegenstände schärfster Beobachtung, die Tiere, die hauptsächlichen Darstellungsobjekte sind.

Die Malereien und Ritzungen an den Wänden der steinzeitlichen Höhlen Südfrankreichs und Spaniens, die seit einiger Zeit entdeckt worden sind und wegen ihrer Naturtreue und künstlerischen Geschicklichkeit eine so große Überraschung hervorgerufen haben, setzen eine Begabung für impressionistische Abstraktion voraus. Die Künstler haben durch Beobachtung der Tiere im Leben ihr Auffassungsvermögen geübt und diese so, wie sie sie in bestimmten

Situationen wahrgenommen haben, aus starken Erinnerungsbildern heraus wiedergegeben. In der durch ihre besonders gut erhaltenen Malereien ausgezeichneten Höhle von Altamira in Nordspanien finden wir Eber im Galopp, Pferde und Hirschkühe, Bisons aufrecht, einige brüllend, andere am Boden liegend und den Kopf zurückgewandt. Auf eine impressionistische Begabung läßt schließen, daß der Künstler sein Bild auf das, was ihm als das Wesentliche bei seinem Eindruck erschien, eingerichtet hat. Er erfaßt den springenden Punkt — auch bei den Bewegungsvorgängen. Ein galoppierender Eber ist in packender Weise als Bewegungseindruck herausgestellt. An den liegenden Bisons mit in sich zusammengekauerten Gliedern ist die für die Situation charakteristische Haltung, die Spannkraft und Biegsamkeit in dem Geschiebe des Leibes mit erstaunlichem Verständnis und suggestiver Darstellungskraft veranschaulicht. Die eigentliche impressionistische Abstraktion ist eine zeichnerische. Die Farbe hat keine illusionistischen, sondern lediglich dekorative Funktionen. Bei dem von uns abgebildeten brüllenden Bison (S. 295) sind große Partien des Konturs an der Felswand vorgeritzt. Der Kontur ist im wesentlichen schwarz nachgezogen; die übrigen Farben sind zum Teil unkenntlich. Die Hauptfarbe ist rot, mit der gewöhnlich der Leib ausgefüllt wird, sonst kommt noch braun und gelb vor.

Es kann wohl kein Zweifel sein, daß die Troglodyten-Künstler die Absicht hatten, ihre Natureindrücke in einer dem Eindruck möglichst entsprechenden Weise zu reproduzieren. Sie gingen nicht von dem aus, was sie von den Tieren wußten, was sie ihrem Äußeren ablernten, wenn sie sie erlegt hatten und Stück für Stück betasten konnten. Nicht das Tier als Begriff, sondern die Vorstellung einer bestimmten Situation, durch die sie im wirklichen Leben gepackt worden waren, wird der wesentliche Anregungsfaktor für die künstlerische Betätigung, und die Hand wird gezwungen das Bild daraufhin auszugestalten. So kam eine Zeichentechnik, die auf das Wesentliche eines Gesamteindrucks hinarbeitet und die wir wohl als impressionistisch anzusehen haben, zustande. Die Art der Zeichnung wird deutlich an der in den Felsen geritzten so lebendigen Darstellung des Hirsches in der Höhle von Altamira (Abb. S. 297). Es ist dieselbe Zeichenmanier, die wir von den paläolithischen Knochenritzungen kennen.

Die Höhlengemälde von Altamira sind rein um ihrer selbst willen da. Es werden keine aus einem Gesamtplan sich ergebenden ornamentalen Zwecke verfolgt. Man nimmt mit Rücksicht darauf keine bestimmten Stilisierungen vor, sondern ist bestrebt, die Darstellungen den Impressionen möglichst konform zu gestalten. Diese Fähigkeit und Lust zur Wiedergabe von Natur-

HIRSCH, FELSENRITZUNG
Höhle von Altamira

eindrücken ist vorhanden in einer Zeit, die sehr geringe ornamentale Neigungen hatte. Wir sehen, wie auf dieser Stufe eine künstlerisch-anschauliche Ausdrucksweise einer begrifflichen weit vorangeht.

Ähnliche Verhältnisse treffen wir bei den Buschmännern in Südafrika an. Während ihre Lebensbedürfnisse die denkbar geringsten sind und sie an Gebrauchsgegenständen verschwindend wenig herstellen, stehen ihre Malereien auf der höchsten Stufe der Leistungen von Naturvölkern. Sie sind auch an Höhlenwänden angebracht, zum Teil eingemeißelt, zum Teil ganz gemalt, und man nimmt an, daß das, was sich erhalten hat, sich über mehrere hundert Jahre erstreckt. Den Hauptvorwurf bilden Tiere, doch kommen auch Menschendarstellungen vor, von denen man glaubt, daß sie einer späteren Kunstperiode, die schon einen Verfall bedeutet, angehören. Hoch entwickelt ist auch hier wieder die Fähigkeit zu zeichnerischer impressionistischer Abstraktion. Die Farben werden wie bei den paläolithischen Höhlengemälden nur dekorativ verwandt. Eine Freude an der Wiedergabe von Bewegungsvorgängen und ein großes Verständnis für Bewegungsakte macht sich bemerkbar. Die Bewegungsimpression steht öfter ganz im Zentrum des Interesses. Wie der Buschmann mit auf die Hauptsache sich beschränkenden Andeutungen Bewegungsvorstellungen hervorruft, das zeugt von einer bewußten Sicherheit seines Schaffens. „Die angeborene Gabe des Blicks für das Wesentliche — sie ist es, die in erster Linie den Dilettanten vom Künstler unterscheidet — paart sich beim Buschmann glücklich mit der Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher er den Pinsel handhabt. So gelingt es ihm, seine Figuren typisch zu gestalten, selbst wenn er sie nur leicht hinwirft, ohne der Ausführung im Detail Aufmerksamkeit zuzuwenden, und selbst dem unbedeutendsten seiner Produkte Wert zu verleihen“ (Moszeik).

ANTILOPE. BUSCHMANN-MALEREI

Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet steht die Art der Naturwiedergabe, wie wir sie eben kennen lernten, durchaus nicht auf dem niedrigsten Niveau. Ein künstlerisch weit primitiveres Stadium finden wir bei Zeichnungen von Kindern und von anderen Naturvölkern, die, zu einer anschauungsmäßigen Darstellung unfähig, sich aus dem, was sie von den Dingen wissen, Schemata

schaffen und, oft unter Vernachlässigung des natürlichen Zusammenhanges, Bilder von einem mehr piktographischen Charakter hinstellen. Hier wird mit leisen Übergängen zwischen einer rein schematischen und einer teilweise anschauungsgemäßen Wiedergabe das Bild aus dem Begriff heraus abgeleitet, der das Objekt als ein aus verschiedenen bekannten Teilen zusammengesetztes umfaßt. Die Darstellung beschränkt sich auf eine mehr oder weniger willkürliche Gruppierung von Zeichen, die die einzelnen Teile bedeuten sollen. In der Weise beginnen unsere heutigen Kinder zu zeichnen. Und es dauert geraume Zeit, bis sie zu einer impressionistischen Abstraktion aus der Anschauung heraus fähig werden.

Demgegenüber setzen die Leistungen der paläolithischen Jäger und der Buschmänner ein beträchtlich entwickeltes Anschauungsvermögen voraus, das sie sich auch bei niedrigster Zivilisation erworben haben. Was etwa ihren für uns heute sichtbaren Schöpfungen noch vorangegangen sein mag, darüber haben wir kein Urteil. Daß eine lange sachgemäße Übung der Hand aber erforderlich war, um solche Leistungen hervorbringen zu können, unterliegt wohl keinem Zweifel. — In der neolithischen Zeit Europas ist die Art von Anschauungsleben, wie sie in den paläolithischen Tierzeichnungen zutage tritt, verschwunden, wenn auch die Zivilisation Fortschritte gemacht hat. Versuche impressionistischer Bildungen finden sich gar nicht. Der hauptsächliche Betätigungsdrang richtet sich jetzt auf eine ornamentale Ausschmückung der Gebrauchsgegenstände, die der paläolithischen Epoche gegenüber beträchtlich zugenommen haben. Neue Probleme werden damit gegeben.

Die Phantasie, die sich in den der niedrigsten Zivilisationsstufe angehörenden Kunstwerken der paläolithischen Jäger betätigt, ist eine rein formale. Es fehlt alles, was in das Gebiet dichterischer Erfindung des Stoffes und einer von Inhaltsreflexionen ausgehenden Gestaltung gehört. Höher entwickelte Zeiten werfen sich darauf. Immer reicher und reicher wird die Phantasie. Ethische und literarische Momente greifen in die bildnerische Gestaltung ein. Aber die eigentlich künstlerische Aufgabe bleibt immer die formale. Und als Formproblem spielt auch der Impressionismus seine Rolle für die ganze Kunstbetrachtung.

Unterschiede zwischen einer Form- und Inhaltsästhetik, wie sie in früherer Zeit gemacht wurden, bestehen heute für uns nicht mehr. Wir wissen, daß Form und Inhalt untrennbar sind, daß ein Kunstwerk der geformte Vorwurf ist, daß in der Art der Formung die eigentlich künstlerische Tätigkeit liegt. Jeder schaffende Künstler hat das Bestreben die Formungsmöglichkeiten seiner Kunst zu steigern. Goethe sagte einmal zu Sulpice Boisserée: „Wo der

Kunst ihr Gegenstand ganz gleichgültig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur Träger ist, da ist die höchste Höhe." Die bildkünstlerische Phantasie wird sich zugleich mit der Stoffwahl der Gestaltungsweise und Gestaltungsmöglichkeit bewußt. Indem sie einen Vorwurf aufgreift, steht er schon als Form (wenn auch in einem embryonalen Zustande) vor ihr. Was der Geist schaut, das probiert die Hand aus. Erst in dem Augenblick, wo das Geschaute durch die Hand materialisiert und in eine neue Welt, die ästhetische mit ihren eigenen Gesetzen, übertragen wird, beginnt die künstlerische Tätigkeit. Künstlerische Wahrheit ist dann erreicht, wenn der Gegenstand in der Form zu reinstem Ausdruck kommt. Eine größere Bedeutung kann der Inhalt erhalten, wenn durch das Kunstwerk ein außerhalb seiner selbst liegender Zweck verfolgt werden soll, wie z. B. bei einem religiösen Andachtsbilde. Aber auch hier ist das künstlerische Problem das gleiche, da der aus dem Zweck sich ergebende Vorwurf (die Bildvorstellung) das geeignete Formungsprinzip bestimmt. „Die Kunst läßt sich von der religiösen und anderen Aufgaben nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus geheimnisvollem eigenem Lebensgrunde hervor," äußerte Jacob Burckhardt in den Weltgeschichtlichen Betrachtungen. Form und Inhalt, überhaupt alle Faktoren, die ein Kunstwerk ausmachen, sind so miteinander verknüpft, daß sie in Wirklichkeit eine unlösbare Einheit bilden. Der ganze geistige Prozeß des Künstlers setzt sich in Form um. Das reflektierende Bewußtsein aber, indem es das Kunstwerk analysiert, trennt die einzelnen Seiten und bildet verschiedene Begriffe, die sich auf Inhalt und Form der künstlerischen Schöpfung beziehen: Inhalts- und Formbegriffe. Der Begriff romantisch z. B., auf ein Kunstwerk angewandt, ist ein Inhaltsbegriff. Impressionismus ist ein Formbegriff.

Bei der impressionistischen Darstellung kann wie bei jedem künstlerischen Prozeß das Schaffen des Malers nach verschiedenen Seiten tendieren. Es kann ihm einmal darum zu tun sein sich ganz von dem Natureindruck als solchem leiten zu lassen, so daß die Gegenstandsimpression als das eigentlich fruchtbare Motiv möglichst rein herausgestellt erscheint, wobei ihm ein absichtliches Hinarbeiten auf das, was wir seelischen Ausdruck nennen, fernliegt. Es gibt aber auch Künstler, bei denen das, was sie der Natur nachbilden, aus ihrem eigenen starken Fühlen heraus eine so persönlich gefärbte psychische Komponente erhält, daß für uns der Eindruck wesentlich dadurch mitbestimmt wird. Wir haben deshalb in dem einleitenden Abschnitt unseres ersten Bandes von einem mehr naturalistisch und einem mehr psychologisch gehaltenen Impressionismus gesprochen. Beides ist natürlich nur relativ und graduell zu verstehen — von der Wirkung auf den Beschauer aus; denn jedes bedeutende

Kunstwerk hat seinen seelischen Ausdruck. Ich glaube, man begreift, was gemeint ist, wenn wir für die erste Möglichkeit an ein Bild wie Manets „Rue de Berne", für die zweite an van Gogh erinnern.

Indem wir den Impressionismus als ein Formprinzip ansehen, wird die Frage belanglos, mit was für Gegenständen er es zu tun hat. Es gibt keinen impressionistischen Stoff, wie es einen romantischen gibt, indem romantisch als Inhaltsbegriff immer etwas über den Vorwurf aussagt. Wohl aber sind, wie wir sahen, gewisse Stoffe wie Bewegungs- und Masseneindrücke im höchsten malerischen Sinne nur durch eine impressionistische Behandlung zu bewältigen. Über die Verschiedenartigkeit der auf diesem Wege zu interpretierenden Stoffgebiete hat unser Überblick Aufschluß gegeben.

Unsere Auffassung läßt es nun auch begreifen, daß Künstler sich einer impressionistischen Ausdrucksweise neben anderen bedienen können, je nachdem es ihnen für den betreffenden Zweck angemessen erscheint. Kein Kunstwerk stellt eine absolute Vollkommenheit dar; in ihren höchsten Höhen nähert sich die Kunst nur der Vollkommenheit. So hat auch jede Darstellungsmethode ihre idealen Vollkommenheitsmöglichkeiten. Je nach seiner Veranlagung und Begabung sucht der Künstler mit den ihm am meisten liegenden Ausdrucksmitteln das ihm vorschwebende ideale Ziel zu verfolgen. In dem Drange, mit dem, was in ihm steckt, die höchste Stufe des Erreichbaren zu erklimmen, muß er aber in seiner irdischen Lage auf Kompromisse gefaßt sein, Kompromisse, die zugleich auch mit den Darstellungsmöglichkeiten gegeben sind.

Wird der Impressionismus als ein Formungsprinzip gedeutet, so ist eine Frage nach seinem ästhetischen Wert sinnlos. Die Qualität wird bei einem Kunstwerk ja nicht durch die Aufgabe, die Darstellungsmethode, die Technik bestimmt, sondern durch den Grad von Vollkommenheit, der in der Lösung des Problems, welcher Art dieses auch sei, sich kundgibt. Der Impressionismus ist eine Ausdrucksweise neben anderen und von demselben Wert wie andere. Es kommt nur darauf an, was man damit macht.

Bei dem Standpunkt, den wir einnehmen, gilt der moderne Pleinairismus als eine Etappe unter den Lösungsmöglichkeiten des impressionistischen Problems. Die jüngste Phase der Hellmalerei ist ein Versuch neben anderen früheren, von bestimmten Eindrücken der Umwelt Rechenschaft zu geben. Die farbig-optische Erscheinung unter den natürlichen Bedingungen des Tageslichtes wird als das Wesentliche bei der Aufnahme eines Eindrucks herausgestellt. Das Auffassungsvermögen der Künstler richtete sich danach ein, und man bildete das technische Verfahren für die Interpretation der neuen

Augenerlebnisse aus. Als Axiom wurde vielfach hingenommen, daß ein Bild im Freien vom ersten bis zum letzten Pinselstrich gemalt werden müsse, um ihm die Unmittelbarkeit des impressionistischen Erlebnisses zu wahren und die Farbenstimmung der Natur im Gegenwert möglichst sicher zu treffen. Durch das Malen in der Landschaft sind die technischen Resultate der Freilichtmalerei gewiß gefördert worden. Es hat aber für den Wert und die Wirkung eines Gemäldes nichts auf sich, ob es ganz vor der Natur gearbeitet oder im Anschluß an mehr oder minder ausführliche Naturskizzen hergestellt worden ist. Der Künstler, der vor der Wirklichkeit schafft, schreibt diese ja nicht einfach ab, sondern arbeitet auf ein Vorstellungsbild hin, das seine Phantasie aus dem Natureindruck heraus produziert hat. Dieses ästhetische Vorstellungsbild mit dem gewählten Material anschaulich zu machen, ist das künstlerische Problem. Der Pleinairist sieht sich im Freien vor dem kleinsten Stück Natur einer unendlichen Mannigfaltigkeit gegenüber, aus der er durch seine organisierende Phantasietätigkeit die für die bildliche Gestaltung maßgebenden Akzente aufgreifen muß, wobei Erinnerungsbilder fortwährend hineinspielen; denn daß dem Gedächtnis eine große Bedeutung bei jeder künstlerischen Tätigkeit zukommt, ist unbestreitbar. Schon die Art, wie ein Künstler die Natur ansieht, ist der primärste künstlerische Akt, der durch seine Fähigkeit zu organisierender Phantasietätigkeit bestimmt wird. Ob das von der Natur angeregte durch die Phantasie geklärte Vorstellungsbild, das in das Kunstwerk aufgehen soll, unter ständiger Kontrolle nach dem Naturvorbild verwirklicht, oder ob aus einem der Naturimpression korrespondierenden genügend intensiven Gedächtnisbilde heraus gearbeitet wird, ist ein Moment rein praktischer Erwägung. Für die Wirkung hat das nichts zu sagen, wenn der Effekt der gleiche ist. Und es dürfte niemanden geben, der einem Bilde von vornherein ansehen könnte, ob es ganz, teilweise oder gar nicht nach der Natur gemalt ist.

Der Pleinairismus suchte nach Ausdrucksmitteln für neue Augenerlebnisse, und er kam dazu, bei der Farbenwahl sich neue Helligkeitsrelationen zu schaffen. Optische Wirkungen, auf die das vulgäre Sehen gar nicht geachtet hatte, wurden von den Künstlern aufgefaßt und malerisch verarbeitet. Wir haben verfolgt, in welcher Weise der moderne Impressionismus, zum Teil geleitet durch die Resultate der naturwissenschaftlichen Forschung, das Kolorit umgestaltet hat. Das Denken und Trachten richtete sich vor allem darauf, die Sinne für die Aufnahme der flüchtigen und kompliziertesten äußeren Eindrücke zu schärfen. Alles Erzählende, frei Erfundene wurde aus dem Stoffkreis möglichst ausgeschaltet. Seelische und gemütliche Werte traten in den Hintergrund. Ein

Fortschreiten nach einer Seite wird mit einer Verarmung nach einer anderen Seite erkauft. Wenn heute mancher moderne Maler nichts weiter bezweckt als irgendein Stück Landschaft impressionistisch zu übersetzen, so steht seine Leistung, die durch die heutige Zeit gegebene technische Geschicklichkeit abgerechnet, kaum höher als die Tierbilder der paläolithischen Jäger und der Buschmänner.

Eine ganz schiefe Vorstellung aber ist es, daß unsere Zeit sich mit ihrem Impressionismus und Pleinairismus durch ein noch nicht dagewesenes Quantum an Reizbarkeit, eine vermehrte Sensibilität vor früheren Epochen auszeichnen soll. Ob das Maß an Reizempfänglichkeit bei einem Tizian und Velazquez oder bei einem Manet und Monet größer war, läßt sich nicht berechnen. Ein solches Mißverstehen ist nur darauf zurückzuführen, daß man psychische Intensitäten quantitativ und nicht nur qualitativ beurteilen will.

In jedem künstlerischen Problem liegt eine gewisse Einseitigkeit. Mit ihm ist ein Entfaltungsdrang nach einer bestimmten Richtung hin verbunden. Es lebt sich in besonderer Weise aus. Ist ein Problem auf die Tagesordnung gestellt, so geht man ihm von verschiedenen Seiten zu Leibe. Wir haben ein solches Schauspiel in bezug auf den Impressionismus eben erlebt. Nachdem das Problem aufgerollt war, haben zahlreiche Künstler, die dazu disponiert waren, sich ihm zugewandt und in seinen Dienst gestellt. Wir werden uns analoge Vorgänge auch in früheren Zeiten und bei anderen Problemstellungen zu denken haben. Nachdem ein Problem eine Zeitlang im Vordergrunde des Interesses gestanden und die Geister beschäftigt hat, tritt es wieder hinter anderen zurück.

Eine Geschichte der impressionistischen Malerei kann nichts anderes sein als eine Darstellung der Versuche, die die Malerei unternommen hat, sich mit Hilfe des impressionistischen Problems die Welt der Erscheinungen zu eigen zu machen. Als ein Kreisen um das Problem haben wir uns diese Geschichte vorzustellen. Künstlerische Probleme haben ihre ewige Wiederkehr — oder ewige Dauer, wie man will.

Bei einer solchen geschichtlichen Auffassung ist für den so beliebten Gedanken einer Entwicklung vom Niederen zum Höheren kein Platz. Bei vielen heutigen entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen wird entweder überhaupt nicht klar, nach welchem Maßstab gewertet wird, oder aber es wird mit einem falschen Maßstab gemessen. Soll man etwa annehmen, daß die menschliche Psyche in der von uns kontrollierbaren historischen Zeit Zunahmen erfahren hat, die sich berechnen lassen, und daß danach Fortschrittswertungen vorzunehmen wären? Ist es auch nur denkbar, daß sich aus der

Summierung von Eigenschaften geistige Fortschritte erklären lassen sollen? Einige der größten Historiker haben denn auch dem Fortschrittsbegriff sehr skeptisch gegenübergestanden. Es sei nur auf eine bezeichnende Stelle in dem V. Bande von Mommsens römischer Geschichte hingewiesen: „Und wenn einmal ein Engel des Himmels die Bilanz aufmachen sollte, ob das von Severus Antoninus beherrschte Gebiet damals oder heute mit größerem Verstande und mit größerer Humanität regiert worden ist, ob Gesittung und Völkerglück im allgemeinen seitdem vorwärts- oder zurückgegangen sind, so ist es sehr zweifelhaft, ob der Spruch zugunsten der Gegenwart ausfallen würde."

Die Kunstwissenschaft kann das entwicklungsgeschichtliche Fortschrittsprinzip nur sehr mit Vorsicht und unter gewissen Voraussetzungen anwenden. Große künstlerische Schöpfungen sind individuelle Leistungen, die durch keinen Fortschritt zu überholen sind. Was Phidias oder Rembrandt, Goya oder Manet geschaffen haben, ist als etwas Individuelles und in sich Vollendetes nicht zu übertreffen. Jedes künstlerische Phänomen hat in seiner Art und an seiner Stelle seine Gültigkeit und Bedeutung. Was als ein Fortschritt in einer zeitlich folgenden Epoche angesehen wird, bringt oft ein Aufgeben früherer und andersartiger Reize mit sich. Wer etwa die Kunst der Hochrenaissance als einen allgemeinen Fortschritt dem Quattrocento gegenüber werten wollte, der würde bald sehen, wie manche frühere Eigenschaften zugunsten anderer Eigenschaften geopfert wurden.

Fortschritte lassen sich auf technischem und materiellem Gebiete mit Evidenz aufzeigen. Soweit die Kunst technisch ist, kann man ihr Fortschritte nachrechnen. Aber damit gewinnt man keinen Maßstab für den Wert der Kunst, der nicht in dem Technischen beruht; denn die Technik erhält ihre Bedeutung erst in der Hand des Genius. „Es ist zuletzt doch nur der Geist, der alle Technik lebendig macht," sagt Goethe in der Farbenlehre.

Was wir an dem Laufe der Geschichte sehen, sind Wandlungen und Strebungen. Teleologisch kann eine geschichtliche Betrachtung nur sein, wo Zielstrebungen als verwirklicht und erreicht zu erkennen sind.

Es wurde darauf hingewiesen, daß Kultur kein Komplex mit eindeutiger Entwicklungsrichtung ist, die der Historiker gleichsam nur abzulesen braucht. Für verschiedene Standpunkte verschiebt sich die Ansicht. Und auch der Verlauf der Kunst ist kein einheitlicher, gesetzlich bestimmbarer. Unter Kunstentwicklung ist das In-die-Erscheinung-Treten künstlerischer Probleme zu verstehen. Ziele sehen wir in den verschiedenen Etappen überall da erreicht, wo ein Problem die höchste für die betreffende Zeit mögliche Verwirklichung

gefunden hat. Es läßt sich für die gesamte Kunstentwicklung ebensowenig ein immanentes Gesetz regelmäßigen Fortschrittes nachweisen, wie für eine einzelne Künstlerpersönlichkeit. Auch bei einer Individualität bedeutet Entwicklung nicht stetigen Aufstieg zu geistigen Phasen, die immer höhere Leistungen hervorbringen. Entwicklung heißt hier Herausschälen der Persönlichkeit, Entfaltung der inneren Triebkräfte. Und wie unberechenbar und allen Erwartungen widersprechend vollziehen sich oft die Wandlungen. Kunstentwicklung unter dem Gesichtspunkt eines immanenten Fortschrittsprinzips gesetzmäßig ergründen zu wollen, setzt eine falsche Problemstellung voraus.

Man kann daher auch nicht für die impressionistische Malerei irgendeinen gesetzlichen Verlauf oder Fortschritt vorweisen. Es hätte keinen Sinn, den modernen Impressionismus als den zeitlich letzten etwa auf die höchste Stufe impressionistischer Entwicklung zu stellen. Wir sagten schon, wie unabhängig die Geltung und das Wesen der Kunst (als reine Kunst) von dem ist, was wir Zeit nennen. Während uns Heutigen unsere Kultur und Kunst als Ende einer Reihe erscheint, werden sie spätere Epochen in ganz anderer Weise ansehen. Dem heutigen Impressionismus werden weitere Impressionismen folgen, die das Problem wieder von einer anderen Seite in Angriff nehmen werden. Die pleinairistische Hellmalerei ist ebensowenig als die höchste Stufe impressionistischer Kunst anzusehen wie die heutige Kulturmenschheit als das höchste geistige Produkt in der Menschheitsentwicklung.

Vergessen wir auch nicht: in der Malerei sind mit jeder Farbenkombination gewisse Stimmungskorrelate verbunden. Die heutige Hellmalerei hat ihre besonderen Stimmungsnuancen und die Dunkelmalerei. Auf keine wird die Menschheit je verzichten wollen. Es ist ein ewiges Auf- und Untertauchen von Problemen in dem nie stillstehenden Prozeß des Werdens.

Wie vorsichtig man mit Entwicklungskonstruktionen sein sollte, kann auch ein Blick auf Ostasien zum Bewußtsein bringen. Wir sehen dort in der für uns überschaubaren Zeit deutlich die Kunst immer um dieselben Probleme kreisen. Für die Malerei bildet der Impressionismus einen integrierenden Bestandteil fast in allen Zeitaltern. Irgendeine Entwicklung, die auf ihn als Ziel hinausliefe, läßt sich nicht wahrnehmen.

Die Hast der europäischen Wandlungen im 19. Jahrhundert brachte ein Sichüberstürzen künstlerischer Probleme mit sich. Neben dem, was man sich neu erarbeitete und was der eigentliche Ausdruck der Zeit wurde, wurde nahezu die ganze Vergangenheit rekapituliert. Man empfängt den Eindruck eines ruhelosen Suchens und Drängens. Dem Impressionismus wird schon wieder das Sterbelied geläutet. Die impressionistische Malerei des 19. Jahr-

hunderts als historische Erscheinung von einem besonderen Zeitcharakter grub sich ihr Grab, indem sie zu immer extremeren Formulierungen ihres Programms und ihrer Theorie gelangte.

Wenn eine künstlerische Behandlung ins Extrem fällt, so wird das, was das eigentliche Wesen des Problems ausmacht, übertrieben und immer einseitiger herausgekehrt. Der moderne Impressionismus als optischer Pleinairismus richtet sein Hauptaugenmerk auf die Farbenbeziehungen der Erscheinungen. Die Wiedergabe optischer Impressionen ist sozusagen das malerischste Problem, das es in der Malerei gibt. Für jede Kunstgattung hat es einen besonderen Reiz die ihr eigentümlichen Mittel bis zum Äußersten zu nutzen. Indem der moderne Impressionismus das optisch-farbige Element einseitig bevorzugte und anderes darüber vernachlässigte, ging er aber schließlich in einem bloßen Farbenrausch auf.

Jede Reaktion richtet sich gegen das, was ihr als Schwäche an dem Kunstideal der vorhergehenden Zeit bewußt geworden ist. Das Formal-Struktive und das Seelisch-Ausdrucksvolle war bei den letzten Versuchen vielfach zu kurz gekommen. Und schon hat man an der Geburtsstätte des modernen Impressionismus jenseit der Vogesen begonnen das Joch einer impressionistischen Kunstauffassung abzuschütteln. Rufe nach einer neuen Klassik und nach einem Stil, der sich der Tektonik eines Formgefüges in vollem Maße bewußt wird, sind laut geworden. In der Malerei bildet sich ein Stil (soweit nicht der persönliche Ausdruck, die persönliche Handschrift eines Meisters darunter verstanden wird) dann heraus, wenn ein bestimmtes Gefühl für dekorativ-ornamentale Werte rege ist. Sobald das Anschauungsmaterial zu irgendeinem schmückenden Zweck verwandt werden soll, kann es nicht in naturalistischer Ungeklärtheit übernommen, sondern muß durch eine subtile Berechnung und Abwägung der statischen Verhältnisse dem Zwecke, dem es dienen soll, angepaßt werden. Stilvolle Malereien sind vor allem in Zeiten architektonischer Blüte und dekorativen Geschmacks entstanden. Sie werden dann zustande kommen, wenn sich der Maler den schmückenden Charakter seines Werkes zum Bewußtsein bringt, die Bildfläche als einen dekorativen Organismus ansieht und dem durch bestimmte Kunstmittel Rechnung trägt.

Wir verfolgten, wie sich in Frankreich schon aus dem Impressionismus heraus ein neues Stilwollen durchrang. Ein bedeutsamer Anstoß dazu wurde gegeben durch den Einfluß Ostasiens, wo die Malerei gar nicht zu solcher Isoliertheit gelangte, wie in der jüngsten Zeit Europas, sondern, eng mit dem sogenannten Kunstgewerbe verbunden, sich immer ihres schmückenden Charakters bewußt blieb. Ebenso lag es in der Zeit unserer klassischen Antike.

Bei einer Malerei, die sich nur im Staffeleibild ergeht und jeden Zusammenhang mit Schwesterkünsten verloren hat, verkümmern die dekorativen Eigenschaften. Cézanne und van Gogh bemühten sich, wie wir sahen, um eine dekorative Bildwirkung. Und von Marées sagt sein Schüler Pidoll, er „betrachtete die Arbeit an der Bildtafel als Surrogat für die Wandmalerei".

Eine Künstlergeneration, die den Impressionisten gefolgt ist, setzt ihre Kraft an die Gewinnung dekorativer Elemente von stilschaffender Bedeutung. Will man einen Sinn in gewissen manchem vielleicht allzu abstrus scheinenden Versuchen des 20. Jahrhunderts sehen, so kann er nur darin liegen, die Ausdruckswerte nach einer anderen Seite zu verschieben. So ist die Malerei heute wieder auf der Suche nach neuen Zielen in Gärung und Wallung. Was daraus entspringen wird, entzieht sich dem Blick der Geschichte. Sie überläßt die Führung dem zeugenden und gestaltenden Leben.

ANMERKUNGEN

OSTASIEN

S. 1. Literatur über ostasiatische Malerei. Das wichtigste Abbildungsmaterial in der Zeitschrift Kokka und in den verschiedenen monumentalen Publikationen des Verlags Shimbi Shoin, Tokio, der einen deutschen Verlagskatalog herausgegeben hat. William Cohn, Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei, Berlin 1908.

S. 2. Friedrich Hirth, Über Entstehung und Ursprungslegenden der Malerei in China, Beilage der Allgemeinen Zeitung 22. u. 23. Mai 1900, Nr. 117 u. 118.

S. 3. Geschichte der japanischen Kunst. Histoire de l'art japonais, Paris 1900, von verschiedenen Verfassern.

S. 6. Rolle des Ku K'ai-chih. Vgl. L. Binyon, A chinese Painting of the 4th century, Burlington Magazine 1904, Bd. 4, S. 39 ff.

S. 9. Uigurische Schriftrolle. Vgl. Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902 03. Abhandlgn. der k. Bayr. Akademie der Wissenschaften I. Kl. Bd. XXIV, 1. Abt. München 1906.

S. 12. Wang Wei, Aufzeichnungen. Nach Herbert A. Giles, An Introduction to the History of Chinese pictorial art, Shangai 1905.

S. 15. Kakasu Okakura, The Ideals of the East with special reference to the art of Japan, London 1903, S. 50.

S. 20. Raumbildung und Perspektive. Vgl. R. Petrucci, Les Caractéristiques de la Peinture japonaise, Revue de l'Université de Bruxelles, 1907, Nr. 4—5, S. 282 ff. Curt Glaser, Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 410ff. Karl Doehlemann, Zur Frage der sogenannten „umgekehrten Perspektive", Repertorium f. K. Bd. XXXIII, 1910, S. 87.

S. 29. Holzschnitt. W. von Seidlitz, Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts, 2. Auflage.

S. 30. Kurth, Utamaro, Leipzig 1907, S. 328.

S. 31. Hokusai. Perzynski in den Knackfußschen Künstler-Monographien, Bielefeld und Leipzig 1904.

ENGLAND

S. 38. Hogarth, Monographie von Austin Dobson, London 1902.

S. 42. Constable, Monographie von C. I. Holmes, London 1902.

S. 46. Turner, Monographie von William Armstrong, London 1902. The genius of J. M. W. Turner, edited by Charles Holme, London, The Studio 1903.

S. 54. Bonington. A. Dubuisson in: Revue de l'Art ancien et moderne, Paris 1909, S. 82 ff.

S. 58. Ruskin. Gesammelte Werke in deutscher Übersetzung bei Diederichs, Jena und Leipzig. Sein Verhältnis zum Impressionismus: R. de la Sizeranne, Whistler, Ruskin et l'Impressionisme, Revue de l'Art ancien et moderne, Paris, Dezember 1903. Charlotte Broicher, John Ruskin und sein Werk, Essays, zweite Reihe, Jena 1907, S. 272 ff.

S. 63. Charles Keene. George S. Layard, Life and letters of Ch. Keene, London 1893. Joseph Pennell, The Work of Ch. Keene, London 1897.

DER MODERNE IMPRESSIONISMUS IN FRANKREICH

S. 69. Baudelaire, Salon de 1846, Curiosités esthétiques, Paris, Callmann-Lévy.

S. 70. Daumier. Monographien von Arsène Alexandre, Paris 1888; Gustave Geffroy, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne; Erich Klossowsky, München, R. Piper & Co. H. Daumier als Lithograph von Dr. Kurt Bertels, München, R. Piper & Co. 1908.

S. 73. Millet, Walter Gensel in den Künstlermonographien von Knackfuß, wo S. 6 die hauptsächliche Literatur.

S. 76. Lami. Abbildungen von Hauptwerken in der Zeitschrift Les Arts, Paris, Goupil, 1908, S. 16 ff. — Das Bild: Der Einzug der Herzogin von Orléans ist vor kurzem in den Louvre gelangt.

S. 81. Guys. Baudelaire in L'Art romantique, Paris Callmann-Lévy. G. Geffroy, C. Guys, publié par les soins de Paul Gallimard, Paris 1904.

S. 86. Rousseau. Walter Gensel, Millet und Rousseau, wo S. 6 die hauptsächliche Literatur.

Bürger. W. Bürgers Kunstkritik, deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 3 Bde.

S. 91. Corot. Histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton, Paris 1905.

S. 96. Courbet, Monographie von Georges Riat, Paris, Floury 1906.

S. 104. Boudin, Monographie von Gustave Cahen, Paris, Floury 1900.

S. 106. Manet. Monographien von Théodore Duret, Paris, Floury 1902, in deutscher Übersetzung von Waldmann bei Paul Cassirer, Berlin; von H. von Tschudi, Berlin, Bruno Cassirer, 2 Auflagen. A. Proust, Souvenirs sur E. Manet, Revue Blanche 1897.

S. 110. Manet und Raffael. Vgl. G. Pauli, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908.

S. 125. Impressionisten. Th. Duret, Histoire des Peintres Impressionistes, Paris, Floury 1906; in deutscher Übersetzung bei Bruno Cassirer, Berlin. Camille Mauclair, L'Impressionisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres, Paris 1904. Wynford Dewhurst, Impressionist Painting, its genesis and develop-

ment, London 1904. Meier-Graefe, Impressionisten, München, R. Piper & Co. R. A. Meyer, Manet und Monet, München, Franz Hanfstaengl (Die Kunst unserer Zeit). Die größte Sammlung von Photographien nach Werken der Impressionisten und ihres Kreises: Galerie Druet, 108 Rue du Faubourg St. Honoré.

S. 157. Cézanne. Die reichste Sammlung seiner Werke bei Herrn Auguste Pellerin in Paris. Über ihn: Émile Bernard in der Zeitschrift L'Occident, Juli 1904, u. Kunst und Künstler 1908. Charles Morice im Mercure de France, Februar 1907. Maurice Denis in L'Occident, Sept. 1907, englisch im Burlington Magazine, Febr. 1910. Elie Faure in Portraits d'hier, 1. Mai 1910.

S. 165. Neoimpressionismus. Paul Signac, Von Delacroix zum Neoimpressionismus, Krefeld 1903. Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil, Berlin 1911.

S. 169. Degas. Georges Grappe in „Die Kunst der Gegenwart", erster Jahrgang, Band III, Berlin, Verlagsanstalt für Literatur und Kunst (reich illustriert). Ferner in einigen der zu S. 125 erwähnten Werken.

WHISTLER

S. 180. Literatur über Whistler. E. R. and J. Pennell, The Life of James Whistler, London 1908, 2 Bde. Théodore Duret, Histoire de Whistler et de son œuvre, Paris, Floury 1904. Mortimer Menpes, Whistler as I knew him, London 1904. Edward G. Kennedy, The etched work of Whistler, The Grolier Club of the City of New York 1910 (Reproduktionen sämtlicher Radierungen). Wedmore, Catalogue of Whistler's etchings. Whistlers eigene Äußerungen in The gentle art of making ennemies, London, Heinemann; deutsch bei Bruno Cassirer, Berlin. Zehn-Uhr-Vorlesung, Straßburg, Heitz 1904.

HOLLAND

S. 203. Publikationen über Malerei. G. H. Marius, Die holländische Malerei im 19. Jahrhundert, Berlin, S. Fischer 1906. Alb. Plasschaert, XIX^{de} Eeuwsche Hollandsche Schilderkunst, Amsterdam, Wereldbibliotheek. — J. Bosboom, mit Text von H. L. Berckentoff, Amsterdam. — The Brothers Maris, edited by Charles Holme, Text by D. Croal Thomson, London, The Studio 1907. — Breitner, Indrukken en biographische aanteekeningen van A. Pit, W. Steenhoff, Jan Veth en W. Vogelsang met 90 Photogravures, Amsterdam. — Van Gogh, 40 Photographies d'après ses tableaux et dessins, Amsterdam, W. Versluys. Publikation von Zeichnungen, mit Text von Steenhoff, Amsterdam, L. J. Veen. Catalogus der Tentoonstelling van Schilderijen en Teekeningen door V. van Gogh, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1905, mit biographischer Einleitung von Joh. Cohen Gosschalk. Die reichste Sammlung von Photographien nach seinen Werken bei Druet, Paris.

DEUTSCHLAND

S. 232. Malerei vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Reiches Abbildungsmaterial in dem Werk über die deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin, 2 Bände, München, Bruckmann 1906 und 1908.

S. 234. Runge. Hinterlassene Schriften von Ph. O. Runge, herausg. von dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840. Alfred Lichtwark, Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850, München 1893.

S. 237. Caspar David Friedrich. Das ihn betreffende Kapitel aus Auberts Monographie über Dahl in E. A. Seemanns Kunstchronik, Leipzig, 5. März 1896. Aubert, Aus Friedrichs Nachlaß, Kunst und Künstler 1905 06, S. 295.

S. 239. Dänische Malerei. Emil Hannover, Dänische Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig, Seemann 1897. Dänische Maler von Jens Juel bis zur Gegenwart, Düsseldorf und Leipzig, K. R. Langewiesche.

S. 240. Dahl. Andreas Aubert, Professor Dahl, Christiania 1893 und in: Die norwegische Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig 1910.

S. 242. Blechen. J. G. Kern, Karl Blechen, Berlin, Bruno Cassirer 1910.

S. 246. Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert, herausg. von Bernt Grönvold, München, Bruckmann 1896 (reich illustriert). Lichtwark, Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg.

S. 249. Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien, herausg. von H. von Tschudi, München, Bruckmann 1905. Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen XXVI, S. 250, auch besonders erschienen bei G. Grote.

S. 259. Leibl. Monographien von G. Gronau in den Künstlermonographien von Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1901; Julius Mayr, Berlin 1907.

S. 260. Bayersdorfer, Leben und Schriften, Aus seinem Nachlaß herausg. von Mackowsky, Pauly, Weigand. München 1902.

S. 264. Liebermann. Monographie von Karl Scheffler, München 1907. Klassiker der Kunst Bd. 19, herausg. von G. Pauli, Stuttgart 1911 (nach Abfassung des Textes erschienen). 25 Zeichnungen in Lichtdruck, Berlin 1899.

S. 273. Uhde. Klassiker der Kunst Bd. 12, herausg. von H. Rosenhagen, Stuttgart 1908.

S. 277. Marées. Bilder und Zeichnungen, 50 Blatt, herausg. von Konrad Fiedler, München 1889. Meier-Græfe, Sein Leben und sein Werk, in drei Bänden, München 1909, Biographie, Briefe, illustrierter Katalog. Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers, Nachdruck, Luxemburg 1908.

ERGEBNISSE UND BETRACHTUNGEN

S. 295. Prähistorische Malereien. Cartailhac et Breuil, Peintures et Gravures murales des cavernes paléolithiques, La caverne d'Altamira, Monaco 1906. Joseph Déchelette, Manuel d'archéologie préhistorique, Paris 1908.

S. 298. Buschmann-Malereien. Otto Moszeik, Die Malereien der Buschmänner in Südafrika, Berlin 1910. Bushman Drawings copied by M. Helen Tongue, with a preface by Henry Balfour, Oxford 1909. F. von Luschan, Über Buschmann-Malereien in den Drakensbergen, Zeitschr. für Ethnologie 1908 Heft 5.

Kinderzeichnungen. Georg Kerschensteiner, Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung, München 1905.

S. 306. Symptome für neue Stilbestrebungen. Maurice Denis, Henry Edmond Cross, Kunst und Künstler 1907, S. 374, Von Gauguin und van Gogh zum Klassizismus, ebenda 1909, Heft 2. Henri-Matisse, Notizen eines Malers, ebenda 1909, S. 338. Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil, Berlin 1911.

NAMENREGISTER

Aertsen, Pieter 119.
Allebé II, 214.
Angelico 4.
Antiphilos 15, 20, 71.
Apelles 15, 71.
Apollodoros 12.
Apulejus 30.
Arentsz, Arent 143.
Aretino 70, 72, 79 f.
Audran, Claude 191.
Averkamp 135, 143.

Balzac II, 73, 77.
Barbey d'Aurevilly II, 79.
Bassano, Giacomo 82 f.
Bassano, Leandro 83.
Baudelaire 246, II, 59, 69, 72, 79, 80 f, 83, 96, 100, 112, 129.
Bayersdorfer II, 260, 279.
Bellini, Giovanni 63.
Bernini 208, 210.
Blechen II, 242 ff.
Bonington II, 54 ff, 75, 76, 87, 144, 242.
Bosboom II, 204 f.
Boschini, Marco 68.
Boucher 192, 204.
Boudin II, 104 ff, 130, 217.
Breitner II, 212 ff.
Breughel, Pieter, d. Ä. 118.
Bril, Paul 107.
Bronzino 85.
Brouwer 119, 131 ff, 142 f.
Bruandet II, 84.
Burckhardt, Jakob 71.
Bürger (Thoré) II, 85, 86, 87, 88, 96, 98.
Buytewech 130 f.

Caillebotte II, 126.
Callot 208.
Canale, Antonio (Canaletto) 216, 218, II, 41.
Caravaggio 4, 85, 92, 97, II, 154.
Carriera, Rosalba 198.
Carus, C. G. II, 237, 242.
Castagnary II, 100, 101.
Cézanne II, 126, 157 ff, 166, 222, 226, 228, 277, 285.
Champfleury II, 100.
Chardin 194 ff, II, 41, 123.
Chevreul II, 128.
Chodowiecki II, 64.
Comte, Aug. II, 95.
Constable 246, II, 42 ff, 58, 60, 85, 86, 236, 254.
Corneliszon, Cornelis 120.
Cornelius, Peter II, 240.
Corot 61, 109, 202, II, 91 ff, 105, 130, 137, 142, 242.
Courbet II, 84, 96 ff, 108, 109, 112, 115, 123, 125, 130, 155, 157, 181, 194, 197, 256, 259, 261.
Courtois, Jaques 209.
Couture II, 106.
Crome II, 42, 48.
Crozat 191.
Cuyp, Aelbert 141.

Dahl II, 240, 246.
Daubigny II, 90.
Daumier II, 63, 70 ff, 221, 256.
David, Jacques-Louis 232, 239 f.
Decamps II, 72.
Degas 82, II, 126, 169 ff, 200.
Delacroix 245 ff, II, 55, 56, 57, 58, 68, 69, 72, 75, 78, 86, 97, 107, 155, 157, 221.

Delaroche II, 73, 76, 249.
Diaz II, 90.
Diderot 196 ff, 199, 202, 207.
Dioscurides 20, 41, 45.
Dou 183.
Dupré, Jules II, 90, 261.

Eckersberg II, 239.
Edlinger II, 248.
Elsheimer 107.
Eyck 4.

Fabritius, Carel 181, II, 213.
Flaubert II, 96.
Forain II, 179.
Forster, George II, 236.
Fragonard 201 ff, 219, 239, II, 84, 153.
Friedrich, Caspar David II, 237 ff, 240
Fromentin II, 90.

Gainsborough II, 42.
Gauguin II, 230.
Gautier, Théophile 245, II, 100.
Gavarni II, 79.
Géricault 245, II, 67, 97.
Gillot, Claude 188.
Giordano, Luca 81, 116, 209.
Giorgione 63, 69.
Giotto 56.
Girtin II, 42, 46.
Gleyre II, 132, 146, 180, 193.
Goethe 197, 240, 243, 249, II, 227, 235, 299, 304.
van Gogh II, 75, 212, 216, 218 ff, 277, 285, 301.
Goncourt II, 31, 81, 123, 218.
Goya 114, 116, 221, 222 ff, 246, II, 44, 69, 70, 80, 114.
van Goyen 139, 148, II, 91.
Graff II, 232, 237, 248.
Greco 87 ff, 101, 115 f, 128, 208, II, 114, 160, 165.
Grünewald II, 231.
Guardi 207, 216 ff, 224, 230, II 51, 187.
Guisconi, Anselmo 70.
Guys II, 64, 81 ff, 108, 171.

Hals, Frans 92, 95, 121 ff, 148, II, 39, 97, 118, 265, 273.
Heinse 244.
Hildebrand, Adolf II, 281.
Hiroshige II, 34, 136, 198, 229.
Hoffmann, E. T. A. II, 78.
Hofmannsthal 7.
Hogarth II, 38 ff.
Hoguet II, 261.
Hokusai II, 31 ff, 121, 139, 188.
Holbein d. J. 4.
Hooch, Pieter de 182.
Hoogstraten, Samuel van 121, 141, 187.
Hsia Kuei II, 12.
Hsieh Ho II, 4.

Ingres 241, 246, II, 169, 179.
Jongkind II, 104, 130, 145, 217 f.
Israels II, 206, 207, 266.
Juel, Jens II, 239.

Keene, Charles II, 63, 83.
Kersting II, 240.
Ketel, Cornelis 121.
Key, Lieven de 121.
Kobell, Wilhelm von II, 248.
Korin II, 25.
Ku K'ai-chih II, 6.

Lami, Eugène II, 75, 79, 109, 256.
Lancret 192.
La Tour 198 ff.
Leibl II, 259 ff.
Lemoyne 192.
Leonardo da Vinci 57 ff. 79, II, 5, 155.
Leyster, Judith 131.
Liang Kai II, 10, 290.
Lichtwark II, 260.
Liebermann II, 264 ff, 276.
Lier II, 261.
Longhi, Pietro 211, 214, 221.
Lorrain, Claude 107, 208.

Maes, Nicolaes 182.
Mander, Karel van 118, 120, 121, 134.
Manet 71, 195, 229, II, 78, 104, 106 ff, 169, 171, 173, 174, 213, 271, 301.

Marées II, 261, 277 ff, 307.
Maris, Jacob II, 208 ff.
Maris, Matthijs II, 208.
Maris, Willem II, 212.
Mauve II, 208, 220.
Ma Yüan II, 15.
Mazo 116.
Meissonier II, 76, 256.
Mendelssohn, Moses II, 248.
Mengs 224, 238, 243.
Menzel II, 64, 76, 134, 249 ff, 265, 267.
Méryon II, 183, 185.
Michel, George II, 84 f.
Michelangelo 84, 207.
Millet, Jean François II, 73 ff, 98, 104, 142, 208, 220, 221, 265.
Mitsunaga II, 18.
Molijn 136 ff.
Monet II, 90, 104, 106, 115, 130 ff, 218, 258.
Moreau, Louis-Gabriel II, 83.
Morgenstern, Christian II, 249.
Morris, William II, 62, 194.
Mu Ch'i (Mokkei) II, 14.
Müller, Viktor II, 261.
Munkaczy II, 264, 273.

Natoire 192.
Nattier 199.

Okyo II, 27.

Palma Vecchio 63.
Panini 206, 215.
Parrocel 209.
Pater 192.
Pels, A. 188.
Piazzetta 213.
Piloty II, 259.
Piranesi 215.
Pissarro II, 142 ff, 158.
Plinius 20.
Poe II, 78.
Porcellis, Jan 142.
Poussin 208.
Proudhon II, 100.
Prudhon 245.

Quincey, Thomas de II, 79.

Raffael 62, II, 110.
Rembrandt 74, 79, 131, 146 ff, 187, 188, 197, 205, 225, 234, 246, II, 10, 54, 85, 97, 180, 183, 185, 188, 205, 206, 213, 272, 278.
Renoir II, 126, 146 ff.
Ribera 86, 97.
Ridolfi, Carlo 71, 79.
Richter, Henry II, 54, 61, 236.
Richter, Ludwig II, 242.
Robert, Hubert 198, 206 f.
Rodin 2, 84.
Roelofs II, 204.
Rosa, Salvator 209.
Rossetti II, 192.
Rousseau, Jean-Jacques 201, 241.
Rousseau, Théodore II, 86 ff.
Rubens 99, 118 f, 131, 191, 208.
Ruisdael, Salomon van 140.
Runge, Ph. O. 244, II 234 ff, 239.
Ruskin 71, II, 58 ff, 65, 182, 201.

Saint-Aubin 204.
Schlegel, A. W. 243.
Schlegel, Friedrich 2, 243, 244, II, 59.
Segers, Hercules 141, 143 ff, 151, 153.
Sesshu II, 22.
Seurat II, 143, 165 ff, 221.
Signac 248, II, 166 ff.
Silvestre, Théophile II, 101.
Sisley II, 126, 144 ff.
Soami II, 25.
Speckter, Michael II, 235.
Spitzweg II, 261.
Staël, Frau von 244.

Taine II, 95.
Tieck II, 235.
Tiepolo 202, 205, 211 ff, 219, 221, 224, 234.
Tintoretto 69 ff, 92, 99, 100, 101, 118, 192, II, 107.
Tizian 4, 63 ff, 75, 76, 77, 80, 87, 92, 120, 170, 175.
Toba Sojo II, 20.
Toulouse-Lautrec II, 179.

von Tschudi II, 290.
Turner II, 46 ff, 58, 60, 135, 168, 200, 236, 244, 245.

Uhde II, 273 ff.
Utamaro II, 30.

Vanwitel 215.
Vasari 69, 70, 78, 84, 120, II, 67, 291.
Velazquez 71, 74, 75, 97 ff, 119, 124, 126, 128, 172, 225, 226, II, 107, 114, 115, 181, 194.
Velde, Esaias van de 136, 138.
Verlaine II, 155.
Vermeer van Delft 114, 140, II, 137, 203, 206, 209.
Veronese, Paolo 81, 212, 214.
Verstralen, Antonius 135.
Vos, Maerten de 118.

Wackenroder 244.
Wang Wei II, 10.
Wasmann II, 246 f.
Watteau 188 ff, 203, 211, 220.
Werff, Adriaen van der 187.
Whistler II, 41, 62, 65, 113, 173, 180 ff, 228.
Wilde, Oskar II, 79.
Wilson, Richard II, 41, 84.
Winckelmann 238, 244.
Wölfflin II, 292.

Zanetti 213.
Zola II, 78, 96, 115, 156, 157, 165.

ND
1265
W5
bd.2

Weisbach, Werner
Impressionismus

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY